

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا انتخاب مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد سوم

ردیف ن تار دلیفہ

شمس الرحمن فاروقی



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک - 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی - 110 066

شعر شور انگیز

جلد سوم

تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا انتخاب مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد سوم

ردیف نثار دلیفہ

شمس الرحمن فاروقی



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک - 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی - 110 066

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	1992 :
تیسری (تصحیح اور اضافہ شدہ) اشاعت	: جولائی 2008
تعداد	: 600
قیمت	: 225/- روپے
سلسلہ مطبوعات	: 693

She'r-e-Shor Angez Vol. III
by Shamsur Rahman Faruqi

ISBN : 81-7587-230-6

ناشر: ڈائریکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر. کے. پورم، نئی دہلی۔ 110066
فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159
ای۔ میل۔ urducoun@ndf vsnl net.in، ویب سائٹ: www urducouncil nic.in
طابع: میکاف پرنٹرس، 2847، بلیلی خانہ، ترکمان گیٹ، دہلی۔ 10 006

پیش لفظ

”شعر شور انگیز“ کی تیسری اشاعت (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ”سرسوتی سان“ سے سرفراز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استقلال حاصل کر چکی ہے۔

”شعر شور انگیز“ نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارہ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ”شعر شور انگیز“ نے اس گوشوارہ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قدآور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کو ڈی۔ لٹ۔ کی دوا اعزازی ڈگریاں (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور مولانا آزاد قومی اردو یونیورسٹی حیدرآباد) نے تفویض کی ہیں اور دونوں ڈگریوں کے توصیف ناموں میں ”شعر شور انگیز“ کا ذکر بطور خاص کیا گیا ہے۔ یہ بات ہم سب کے لئے موجب مسرت ہوگی۔

ڈاکٹر علی جاوید

ڈائریکٹر

انتساب

ان بزرگوں کے نام
جن کے اقتباسات آئندہ صفحات کی زینت ہیں

شمس الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غریبل وار
تا کہ گاہ از من نمی یابد گزار
مولانا روم

فہرست

17 -----	تمہید جلد اول
27 -----	تمہید جلد دوم
35 -----	تمہید جلد سوم
45 -----	دیباچہ طبع سوم
49 -----	دیباچہ کلاسیکی غزل کی شعریات
51 -----	باب اول
85 -----	باب دوم
104 -----	باب سوم
137 -----	دیوان اول ردیف ن
264 -----	فردیات ردیف ن
268 -----	دیوان دوم ردیف ن
329 -----	دیوان سوم ردیف ن
379 -----	دیوان چہارم ردیف ن
410 -----	دیوان پنجم ردیف ن
418 -----	دیوان ششم ردیف ن
428 -----	شکارنامہ دوم ردیف ن
433 -----	دیوان اول ردیف واو

477	ردیف واؤ	دیوان دوم
516	ردیف واؤ	دیوان سوم
555	ردیف واؤ	دیوان چهارم
568	ردیف واؤ	دیوان پنجم
585	ردیف واؤ	دیوان ششم
590	ردیف ه	دیوان اول
620	ردیف ه	دیوان دوم
637	ردیف ه	دیوان سوم
642	ردیف ه	دیوان پنجم
662	ردیف ه	دیوان ششم
669		اشاریه

کعب ابن زہیر جو ایک محضری شاعر اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کا مداح ہے، وہ کہتا ہے۔

مَا أَرَانَا نَقُولُ الْأُمْعَارَا
أَوْ مُعَادَا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

(یعنی ہم جو کچھ کہتے ہیں یا تو اوروں سے مستعار لے کر کہتے ہیں یا اپنے ہی کلام کو بار بار دہراتے ہیں) پس... ہم کیونکر کہہ سکتے ہیں کہ قدما کی خوشہ چینی سے ہم کو استغنا حاصل ہے...؟

عربی میں دو متناقض مثلیں مشہور ہیں۔ ایک یہ ہے کہ کم ترک الاول لا آخر (یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لئے چھوڑ گئے ہیں) اور دوسری مثل یہ ہے کہ ما ترک الاول لا آخر (یعنی اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا۔) ان دونوں مثلوں میں تطبیق یوں ہو سکتی ہے کہ اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تاکہ پچھلے ان کو پورا کریں لیکن انھوں نے پچھلوں کے لئے کوئی چیز ایسی نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔

خواجہ الطاف حسین حالی

Every text takes shape as a mosaic of citations, and every text is the absorption and transformation of other texts.

Julia Kristeva

Literature is, and cannot be anything but, a kind of extension and application of certain properties of language.

Paul Valery

Abhinavagupta speaks of four distinct functions of words, abidha, tatparva, laksana, and vyanjana and arranges them under four separate classes: abidha is the power of the words to signify the primary meaning, this primary meaning refers only to the universal and not the particular ... The syntactical relation of these is conveyed by the tatparvasakti of the words. The intention of the speaker, or the general purport of the utterance, is obviously to give a unified purposeful sentence- meaning...Laksana is the third power recognised according to this theory, it is accepted only when the primary meanings cannot be syntactically connected to give a meaning. Abhinavagupta says that...vyanjana or suggestion ... [is] the fourth function of words ...

... (According to Anandavaradhan) Laksana operates when there is some kind of inconsistency in the primary sense; it indicates the secondary metaphorical sense after cancelling its primary sense, but in suggestion the primary sense need not be discarded.

K. Kunjunni Raja

Poetry is republican speech: a speech with its own law and an end unto itself, and in which all the parts are free citizens and have the right to vote.

F. Schlegel

The non-poetic view of things is the one that sees them as controlled by sense perceptions and by the determination of reason, the poetic view is the one that interprets them continuously and find in them an inexhaustible figurative character.

A.W. Schlegel

Words used in the figurative sense retain their proper and specific meaning, and achieve their effect only through an association of ideas on which the writer depends.

F. Schleiermacher

(I)t is inconceivable that thought processes can operate on the meanings of words in isolation from grammatical and syntactical relations.

Abdul Qahir Jurjani

The same words may be used in the metaphoric process in two different ways.... one of them creates a metaphor in which the similarity is perceptible to the eye, the other creates a metaphor suggestive of a quality which can be conceived only by the imagination.

Abdul Qahir Jurjani

..... Al Jurjani emphasises the importance of distinguishing the 'general purport' or abstractable idea of an expression from the actual, specific 'meaning' it conveys....

Kamal Abu Deeb

استعارہ مفید وہ ہے جہاں لفظ مستعار سے کوئی کیا خاص فائدہ، خاص معنی اور خاص غرض حاصل ہوتی ہو جو اس استعارے کے بغیر غیر ممکن الحصول ہو.... استعارے پر مشتمل بیان ہمیشہ ایک نئی شکل میں سامنے آتا ہے، جس سے اس کی قدر و قیمت بڑھتی جاتی ہے.... استعارہ تھوڑے سے الفاظ میں تمہیں بہت سے معانی عطا کر دیتا ہے۔

عبدالقادر جبر جانی

.... the essence of poetry lies precisely in the poetic transformation of verbal material and in the coupling of its phonetic and semantic aspects.

Roman Jakobson

.... دیکھئے کہ اندر نثر بگویند تو در نظم گوئے کہ نثر چوں رعیت است و نظم چوں پادشاہ.....

امیر غفر المصطفیٰ

(T)ropes are more suitable in poetry than in prose because they, like poetry, are 'the children of fiction' and because poetry aims more to please than to instruct about the real world... Poetic 'folly' is made natural and readable by the conventions of the genre.

Jonathan Culler

The writer is one who plays with his mother's body ... in order to glorify it, to embellish it, or in order to dismember it, to take it to the limit of what can be known about the body: I would go so far as to take bliss in a disfiguration of the language, and opinion will strenuously object, since it opposes "disfiguring nature".

Roland Barthes

Every writer writes within a tradition, or complex of traditions and hews the wood of his or her experience of the world in terms conformable to the traditionally provided matrices thereof- so that every literary work refers experience to the forms of what passes for literature (the canon) of the time and place of writing. Literature is identifiable by this conformity of the individual work to the canon, which determines what will or can count as literature at any given time, place and cultural tradition.

Hayden White on Frank Kermode

If a poet has any obligation toward society, it is to write well. Being in the minority, he has no other choice. Failing in this duty, he sinks into oblivion.

Joseph Brodsky

It is the execution of the poem which is the poem.

Paul Valery

A good deal of Poetic Process consists in, and advances by, Literary Analysis and, on the other hand, Literary Analysis is often Poetic Process attempting to examine and appraise itself.

I.A. Richards

The judgment that a passage is good is an act of living. The examination and description of its merits is an act of theory.

I.A. Richards

Unc'er the terms artha or meaning he (Anandavardhan) included not only the cognitive, logical meaning, but also the emotive elements and the 'socio-cultural' significance of utterances which are suggested with the help of contextual factors.

K. Kunjunni Raja

(I)t is the fundamental mistake of grammarians to suppose that words and their syntaxis....correspond to things. Words correspond to thoughts, and the legitimate order and connections of words, to the laws of thinking and to the acts and affections of the thinker's mind.

S.T. Coleridge

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تحجک رکھا جاسکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیک غزل گو یوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیک غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔
(۴) کلاسیک اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔
میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نام مطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ ہارنج ہیں۔ اثر لکھنؤی کا انتخاب ("مزا میر") نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد

حسن عسکری کا انتخاب ”ساقی“ کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطہ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو ناماندہ تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آ گئے ہیں۔ لہذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطہ نظر کی تنکیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابلہ صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی ”سیاسی“ یا ”انقلابی“ تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے۔ ٹس (W.B. Yeats) ”مسوں اور مہاسوں کے ساتھ“ (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ ”ممانت“، ”نفاست“، ”معصومیت“ وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرہ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔

(یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ با معنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں۔ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بد قسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیونکہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہر حال اور بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے

کرنے کے لئے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے کے لئے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے شککے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آندور دھن اور ناڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل ”فلسفہ قرأت“ (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آندور دھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے رویہ ہمیں منکسر الخیز اچھونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، ”روسی ہیئت پسند“ نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلا و سکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات

سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہو گئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہو گئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی تہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر عرصہ دامن دل می کشد کہ جاں جاست کا مصداق ہے۔ لہذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آجائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ دما توفیق الالبانہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ ”انتخاب سخن“) مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمن، حامدی کاٹھیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیونکہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لئے تازیانہ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی، صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دئے ہیں، یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:-

(۱) نسخہ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱ء)۔ مرزا جان طوش اور کاظم علی جوان کا مرتب کردہ یہ نسخہ مجھے

عزیز حبیب ثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس غرضہ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخہ نوکلشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکر یہ واجب بھی ہے اور

بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخہ آسی (نوکلشور، لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے

مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے

بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورث ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں

مرحوم (رام نرائن لعل لہ آباد، ۱۹۷۰)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس

ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطہ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطہ دیوان اول، ملوکہ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد

سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا

کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لئے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو

شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (و عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا

اور شرح میں صراحت کردی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔

اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار

تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کردی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر

انتخاب میں آ سکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کردی ہے کہ

یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دوغزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنادیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی متصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آ سکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔

انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنہیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جاسکے۔ انتخاب اگرچہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا درآئالابدی ہوتا ہے۔ اگرچہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے، لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں ”شے لطیف“ بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے ”شے لطیف“ اور مجرد تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کیے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بے نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی وقت ہوئی۔ بعض وقت یہ مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ چندہ ہنس شعرا ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے

انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھنے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرآن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گزار ہوں۔ علی گڑھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدر آباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنہیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائریکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابو الفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) اور محمد عصیم بھی میرے شکرے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گوٹروی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ عزیز ی خلیل الرحمن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست خلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدم فرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل

آئے جنہیں میں تائیدِ غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ۔

برکش اے مرغِ سحرِ نعمۂ داؤدی را

کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نعمۂ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش

ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کار فرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دہلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

شمس الرحمن فاروقی

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد اور ارباب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب بست و کشادہ، بالخصوص جناب فہمیدہ بیگم ڈائریکٹر، جناب ابوالفیض سحر پرنسپل، بلیکشیپز آفیسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد عصیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکر یہ ادا کرتا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط دیباچہ تھا، جس کا مرکز و محور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کر دی گئی ہے۔

”شعر شور انگیز“ کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف و اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آجائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور ”شعر شور انگیز“ پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان بیس برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میر کی کوششیں میر کی فہم و تحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور عامۃ الورد افکار و تجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ”شعر شور انگیز“ جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رچے بے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کلچر نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصورات کائنات ہمارے لئے کم و بیش داستان پارینہ ہیں۔ ”شعر شور انگیز“ اس روایت، اس شعریات اور اس تصور کائنات کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رائج تصورات شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کا سیلاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و ایتقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کر سکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ”شعر شور انگیز“ کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری دارائی مکمل نہ ہو سکنے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ و تجزیہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس

کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آ رہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا مختلف ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں، لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف شیکسپیر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات شیکسپیر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعر مثلاً ہائنہ (Heine) اور ہولڈرلن (Hoderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو لعل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرہ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعر کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ”شعر شور انگیز“ میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ”کیفیت“ کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ”کیفیت“ کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ”جادوگری“ کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے، تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے حماس تو سب کو معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، پیچیدگی، طنز ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہ، پیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آ سکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف بجز کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو فضا وہ بناتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا اشارہ ہے اور

اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلتی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف نیچے کھڑے گرد باد کے
کیا جانے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں در پیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی دوانی ہیں۔

جب میں نے ”شعر شور انگیز“ پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر داماں نگہ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہوگی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہوگا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہذا دیباچہ لکھنا پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی بڑائی مقصود نہیں۔

”شعر شور انگیز“ کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کوشش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیض کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ”فردوس گمشدہ“ (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا اتنی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر دیباچہ لکھا اور پابند کی جگہ معرا نظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصر عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجہ حسیب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سانے کی چیز تھی۔ لہذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائیگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے، کہاں خطابیہ، کہاں استفہامی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور ”محققانہ“ وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیئے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تہ داری کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجئے

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی دفائے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے

گل کی وفا بھی جانی؟ دیکھی وفائے بلبل؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبر یہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبر یہ دونوں قرأتیں ممکن ہیں۔

(۲) فتلہ مودہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی بحر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (فخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فتلہ مو ہے۔ (۲) وہ (فخص) فتلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فتلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فتلہ مو ہے۔ (۵) وہ فتلہ مودہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (فخص) اس طرح فتلہ مو ہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فتلہ مو (فخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوقاف لگا دیئے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

”خورشید“ اور ”صبح“ کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیونکہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مشنہ نمونہ از خردارے ہیں۔ علامات اضافت و اوقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کی تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ پر جس وقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کئے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تاکہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ ہویا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

معنی نے ایک بار جوش میں آکر کہا تھا۔

ای محل ارتقی ای عظیم اتقی

وکل ما خلق الله و ما لم یخلق

محترق فی ہمتی کسعرۃ فی مغرقی

اس کا اردو ترجمہ تو میں کیا کروں، آربری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend? Of what

severity shall I be afraid?

For everything that God has created, and that

He has not created

Is of as little account in my aspiration as a

single hair in the crown of my head.

جو شخص تعالیٰ میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعالیٰ کا حق ہے۔ میرے یہاں بھی تعلیم ہیں۔

لیکن یہاں بھی وہ ہر اقلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔

قدر و قیمت اس سے زیادہ میرے تمہاری کیا ہوگی

جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دہلی، ۱۹ اگست ۱۹۹۰

شمس الرحمن فاروقی

۲۰۰۶ء آباد

تمہید جلد سوم

خدا کا شکر و احسان ہے کہ جلد سوم آپ کی خدمت میں حاضر ہے، ذرا دیر سے سہی۔ خرابی صحت اور دفتری مصروفیات کے باعث اس جلد کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں تعویق ضرور ہوئی، لیکن باندازہ اندیشہ نہیں۔ ادب کے طلباء اور اساتذہ اور عام ادبی حلقوں میں گذشتہ دو جلدوں کو جو مقبولیت ملی ہے اس سے مجھے کام کرتے رہنے کا حوصلہ ملا۔ جلد دوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ بقیہ دونوں جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے اواخر تک بازار میں آسکیں گی، لیکن مادر چہ خیالم و فلک در چہ خیال کے مصداق، ایسا ممکن نہ ہوا۔ اب امید کرتا ہوں کہ توفیق خداوندی شامل حال رہی تو چوتھی جلد ۱۹۹۲ کے آخر تک شائقین تک پہنچ سکے گی۔ اس طول طویل کام میں ترقی اردو بیورو اور خاص کر اس کی ڈائریکٹر جناب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم، پرنسپل پبلی کیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں)، اور جناب محمد عصیم کی مساعی شدیدہ اور توجہات کثیرہ سے جو مدد ملی ہے اس کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

گذشتہ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی ایک کم و بیش مبسوط دیباچہ شامل ہے۔ اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعہ ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو، اور اس طرح صرف میر ہی نہیں، بلکہ تمام کے تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین، اور تعین قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔ لیکن بعض دوستوں نے مشورہ دیا کہ کلاسیکی شعریات کے مباحث کو ربط و ترتیب

کے ساتھ کچا بھی پیش کیا جائے تو بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ بعض لوگوں کو اب بھی اس معاملے میں تردد ہے کہ ہمیں اپنی کلاسیکی شعریات (اگر ایسی کوئی شے ہے بھی) کی روشنی میں اپنا ادب پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس تردد کی تہ میں جو اصل سوال مضمر ہے وہ یہ ہے کہ ادب کے معیار آفاقی ہیں یا مقامی؟ یعنی کیا ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے یا اسے ایسے معیاروں کی پابند ہونا چاہئے جو عالمی اور آفاقی ہیں؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو مہیہ عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہئے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کئے ہیں؟ یا کیا کوئی عالمی ادبی پارلیمنٹ ہے جس نے با اتفاق رائے (یا کثرت رائے سے) ان معیاروں کو مرتب اور نشر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ایسی تہذیب، یا کوئی ایسی عالمی پارلیمنٹ نہیں ہے، اور نہ ہو سکتی ہے، جس کے احکامات سب پر چلتے ہوں، یا چل سکتے ہوں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ گذشتہ سو برس سے جن معانی و اصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کئے گئے ہیں (یا ہم انھیں مغرب سے حاصل شدہ سمجھتے ہیں۔) بے شک یہ معیار و اصول بہت محترم اور موثر ہیں۔ ہم نے ان سے بہت قیمتی سی باتیں سیکھی ہیں اور آئندہ بھی سیکھتے رہیں گے (خاص کر طریق کار کے میدان میں)، لیکن یہ بات بالکل واضح طور پر کہہ دینے کی ہے کہ کسی تہذیب کے معیار کسی دوسری تہذیب کے معیاروں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور درست ہیں۔

علیٰ ہذا القیاس، یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر کسی تہذیب کے ادبی معیار کسی دوسری تہذیب کے ادبی معیاروں سے متناقض ہوں، تو دوسری تہذیب کے اصول و معیار کو ثانوی حیثیت ملے گی۔ مثلاً اگر ہمارے یہاں غزل کے اندر کوئی داخلی یا ظاہری ربط، یا ارتقاے خیال، ضروری نہیں، اور اگر کسی اور تہذیب کے معیاروں کی رو سے نظم اسی وقت کامیاب ہے، جب اس کے مختلف حصوں میں ربط اور ارتقاے خیال ہو، تو غزل کی حد تک ہم اپنے اصول کو فوقیت دیں گے، غیر تہذیب کے اصول کو نہیں۔ اسی طرح، اگر ہمارے یہاں شعر میں ”ذاتی جذبہ، اور ذاتی تجربہ، اور اپنے آپ پر گزرتے ہوئے معاملات“ کو بیان کرنا ضروری نہیں، اگر ہمارے یہاں عشقیہ شاعری کے لئے ضروری نہیں کہ شاعر ”آپ جی“ یا کم سے کم اپنے ”ذاتی یا داخلی“ کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حد تک یہ اصول کسی دوسری تہذیب کے اس اصول پر فوقیت رکھے گا، جس کی رو سے عشقیہ شاعری میں شاعر کے ”ذاتی اور داخلی“ کوائف بیان ہونا چاہئے۔ اگر ہماری کلاسیکی تہذیب کی رو سے شاعر کا بڑا کمال یہ نہیں ہے کہ وہ بالکل ”طبع زاد“ یعنی مولک یا

(Original) ہو، بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ مضامین (جو پہلے سے موجود ہیں، یا جنہیں ہم پہلے سے موجود فرض کرتے ہیں) کو نئے رنگ سے، یا پہلے سے بہتر ڈھنگ سے پیش کرے، تو اس پر ”چبائے ہوئے“ نوالے لنگھتے، اور ”چھوڑی ہوئی ہڈیوں کو دوبارہ چھوڑنے“ کی کوشش کا الزام نہ صرف غلط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی غماز ہے۔

واضح رہے کہ مولک پن یا (Originality) کا یہ تصور، کہ ہر شاعر دوسرے شعرا سے لازماً مختلف ہو، انیسویں صدی کا مغربی رومانی تصور ہے، اور مشرقی تصور تخلیق و تخیل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ عربی شعریات میں مضمون آفرینی کا تصور بہت ترقی یافتہ نہیں، لیکن وہاں بھی شیخ عبدالقادر جرجانی ”سرقۃ“ کے اس تصور سے بے گمانہ نظر آتے ہیں جو ہمارے یہاں انیسویں صدی میں عام ہوا۔ عبدالحمین زریں کوب نے جرجانی کے نظریے کو یوں بیان کیا ہے کہ سرقۃ اسی وقت قائم ہوتا ہے جب کوئی شاعر بہت سوچنے اور کوشش اور تامل کے باوجود وہی بات کہے جو دوسرے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کہتے ہیں اگر دو شاعروں میں اتفاق معنی (= مضمون) ہو تو یہ دو صورتوں سے خالی نہ ہوگا۔ یا تو دونوں ”غرض“ میں متفق ہیں (مثلاً دونوں اپنے مربی کی مدح کر رہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقۃ کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہو سکتا ہے کہ دونوں میں ”طریق دلالت“ کا اتفاق ہو (مثلاً دونوں اپنے ممدوح کو سخاوت میں دریا، دلاوری میں شیر، وغیرہ قرار دیں)۔ ایسی صورت میں اگر یہ ظاہر ہو کہ ان میں سے کسی ایک شاعر نے یہ مضمون ”سعی و جہد و تامل“ کے بعد حاصل کیا ہے (یعنی وہ بہت کوشش کے بعد بھی وہیں پہنچے جہاں دوسرا پہنچ چکا ہے)، تب ہی اس پر سرقۃ و اتحال کا حکم ہو سکتا ہے۔ یعنی جرجانی کی نظر میں سرقۃ کوئی اہم بات نہیں، قوت تخیل کی ناکامی البتہ اہم بات ہے۔

شمس قیس رازی نے سرقۃ و استفادہ کو اتحال، المام، سلخ اور نقل کی چار قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ ”نقل“ سے ان کی مراد چرہ بہ یا (Copy) نہیں، بلکہ مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا ہے۔ انھوں نے جو مثالیں دی ہیں، اور ان پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ نقل کو قابل ستائش سمجھتے ہیں۔ بعد میں ہمارے یہاں شمس قیس رازی کی انواع کو اور بھی باریک اور لطیف طریقے سے سرقۃ، توار، ترجمہ، اقتباس، اور جواب کے زیر عنوان جگہ جگہ بیان کیا گیا۔

سنسکرت شعریات میں جرجانی سے بھی پہلے آئندہ دروہن نے، اور پھر راج شیکھر نے ان

معاملات پر بہت عمدہ بحث کی ہے۔ مکند لاتھ کا کہنا ہے کہ ان دونوں مفکروں کی نظر میں ”نیا اس وقت وجود میں آتا ہے جب قوت متخیلہ کے ذریعہ پرانے کی تعمیر نو کی جائے۔“ قدیم سنسکرت شعریات میں ایک مکتب کا خیال تھا کہ شعر میں نئی بات کہنا ہی ممکن نہیں، کیوں کہ شاعری مभवसाननयम अनुभावयानुभव (Universals of experience) کا ترجمہ کیا ہے۔ چونکہ یہ آفاقی حقائق تعداد میں محدود، اور تمام انسانوں میں بہر زمان و بہر وقت مشترک ہیں، اس لئے پرانے لوگوں نے انہیں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ لہذا اب نئے کہنے والوں کے لئے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول ماترک الاول لا لاخر ”اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا“ یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آندوردھن نے یہ دیا کہ جب نیا لفظ ہوگا تو نیا مضمون اور نئے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا عجب کہ طالب آملی کا مشہور قول مع ”لفظی کہ تازہ است بہ مضمون برابر است“ پڈت راج بگن ناتھ کے واسطے سے آندوردھن کے یہاں سے حاصل ہوا ہو؟) لہذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہو جاتی ہے۔

آندوردھن اور راج شیکھر نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لئے چھوڑنا ہوں۔ بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان نکات پر گفتگو کرتے وقت خود مکند لاتھ نے ”اردو فارسی ادب کی مشہور اصطلاح“ مضمون کا ذکر کیا ہے، اور انھوں نے ”مضمون“ کا ترجمہ (Theme) یا (Substance) کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لطف یہ ہے کہ حالی کو عربی فارسی شعریات کے حوالے سے ان باتوں کا شعور تھا۔ چنانچہ وہ ابن خلدون کا قول نقل کرتے ہیں کہ ”معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں.... ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا ہے۔“ (ابن خلدون کا یہ قول براہ راست جر جانی سے مستعار ہے، اور معلوم ہوتا ہے کہ جر جانی اور آندوردھن نے ایک ہی مکتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے جب چین جاکر وہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ مولک پن (Originality) کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ مولک پن (Originality) کے معنی یہ بھی ہیں

کہ پرانی بات کو نئے انداز میں دہرایا جائے۔ رسل کو محسوس ہوا کہ چینی تصور انشا بھی اپنی جگہ پر درستی کا حامل ہے، اور ممکن ہے کہ یہ مغربی تصور سے بہتر بھی ہو^۱۔ لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے تبعین کو مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے فاتح تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اس اصول کو ہیری لیون (Harry Levin) نے ”اقلیتی طبقے کی اپنے آپ سے نفرت“ (Self-hatred) سے تعبیر کیا ہے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگ ابھی تک اس خود نفرتی (Self-hatred) سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے بیش تر ادبی سرمائے پر شرمندہ ہیں، یا اسے لائق اعتنا نہیں سمجھتے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات (= تنقیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے، اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) موجود ہے۔ اور اس کو جاننا اس لئے ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ نہ جانیں گے کہ ہمارے قدامتہ شعر کہتے تھے تو کس طرح یہ طے کرتے تھے کہ جو متن وہ بنا رہے ہیں، وہ شعر ہے؟ اور اس متن کو سننے پڑھنے والے کس طرح معلوم کرتے تھے کہ جو چیز ہمارے سامنے پیش کی جا رہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تمام تخلیقی ادب اصلاً ایک ہے۔ لہذا اس شعریات کا بڑا حصہ تمام ادبی کارگزاری (وہ نثر ہو یا نظم) کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ مرثیے کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری، اور داستان کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد، وقار عظیم اور گیان چند سے جو سامنے ہوئے، وہ اسی وجہ سے کہ یہ لوگ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ ورنہ ”ہومان نامہ“ (مصنف احمد حسین قر) کا یہ سرسری بیان بھی ان بزرگوں کی بہت سی مشکلات کو حل کرنے کے لئے کافی تھا:

۱۔ چینی تہذیب میں اشیا کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) نے اپنی مشہور کتاب (Coleridge on Imagination) میں آر۔ ڈی۔ جیمسن (R.D. Jameson) کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں۔ ”یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ مغرب والوں کے لئے چینی دنیا نامفہوم ہے کیونکہ مغرب والا یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ ”کیا یہ چیز فطری (یا فطرت کے مطابق) ہے؟“ اور چینی یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ ”کیا یہ چیز انسانی ہے؟“ مغربی طرز فکر عمل کار جان یہ ہے کہ وہ اپنے تصورات کی توثیق حیاتیات (Biology) میں ڈھونڈتا ہے، اور چینی طرز فکر عمل اپنے تصورات کی توثیق روایت میں ڈھونڈتا ہے۔“

صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر رو رہے ہیں فرماتے ہیں کہ اے نور نظر شعرا کے کلام کا کیا اعتبار ہے ان مضامین پر خیال کرنا سراسر بے کار ہے شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں خواہ مذہب رہے خواہ جائے جو مضمون سامنے آ گیا وہ نظم کر دیا، پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا اس کے اعتبار نہ کرے۔ (صفحہ ۶۹۴)

موقع اس کلام کا یہ ہے کہ لشکر اسلام کے بادشاہ قباد کو آئینے میں اپنا حسن و جمال دیکھ کر خیال آیا ہے کہ زندگی چند روزہ ہے۔ ”اپنے جمال کو دیکھ کر محو ہو گئے دل سے کہتے ہیں مقام افسوس ہے کہ یہ صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی، اے قباد اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے، وہ عادل جو پوچھے گا تو کیا جواب دو گے۔ یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان روتے ہوئے نکلے۔“ پھر جب صاحب قراں (امیر حمزہ) نے اس رنج کا سبب پوچھا تو قباد نے بے ثباتی دنیا کے مضمون پر چند شعر پڑھے۔ اس کے جواب میں امیر حمزہ کی وہ تقریر ہے جو میں نے اوپر نقل کی۔ اس کلام میں دو اہم ترین نکتے ہیں (۱) شاعری کی اہمیت اس کی قدر و حقیقت (Truth Value) کی بنا پر نہیں۔ بلکہ لفظی محاسن کی بنا پر ہے۔ (۲) شاعر کا کام مضمون تلاش کرنا اور نظم کرنا ہے، خواہ اس میں تعلیم و موعظت کا پہلو ہو یا نہ ہو۔ یہاں یہ کہنے سے کام نہ بنے گا کہ داستان گو صاحبان تو ”زوال پذیر“ اقدار کے نمائندے تھے، ان کی بات کا کیا اعتبار؟ داستان گو یوں کی اقدار کو ”زوال پذیر“ تو ہم آپ کہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں انگریزوں نے بھی سکھایا ہے، ورنہ بزم خود وہ لوگ تو اپنی بہترین اقدار کے غالباً آخری پاسدار تھے۔ دوسری بات یہ کہ احمد حسین قمر نے امیر حمزہ سے جو بات کہلائی ہے، اس کی عملی صورت ہم اپنی کلاسیکی شاعری میں دیکھ سکتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میر کے زمانے کو مغلوں کے زوال (اور اس لئے ہند + اسلامی تہذیب کے زوال) کا زمانہ کہیں، لیکن دلی یا نصرتی یا وجہی کے زمانے کو تو ایسا نہیں کہہ سکتے۔ وجہی نے اپنی مثنوی ”قطب مشتری“ (زمانہ تحریر ۱۶۰۹) میں شاعر بننے کا شوق رکھنے والوں کو کچھ نصیحت کی تھی۔ اس کا مختصر تجزیہ مسیح الزماں کی کتاب میں ہے۔ اشعار یوں ہیں۔

رکھا ایک معنی اگر زور ہے معنی = مضمون
دلے بھی مزا بات کا ہو رہے

اگر خوب محبوب جوں سور ہے سور = سورج
 سنوارے تو نور علی نور ہے
 اگر لاکھ عیاں اچھے نار میں اچھے = ہوں
 ہنر ہو دے خوب سنگار میں

اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی ”یوسف زلیخا“ (زمانہ تحریر ۱۵۸۰-۱۵۸۸) میں اپنی صفت یوں بیان کر چکے ہیں!

جے اصناف ہوں گے شعر کیرے کیرے = کے
 کہن مشکل نہیں نزدیک میرے
 خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں
 غرائب ہور بدائع لیا دکھاؤں
 سبھ معنی مرے بھی ادبچ اچکل سبھ = مبارک۔ اچکل = شوق،
 جو نور آکاس دیسیں بچ اس قل دیسیں = دکھائیں

اگر تمثیل کے عالم میں آؤں
 بن اس عالم نوا دکھاؤں بن = بجائے۔ نوا = نیا
 کبھی زجیو کوں جیو دے چھڑاؤں
 کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں
 کبھی دھرتی کوں انبر کر اچاؤں اچاؤں = بلند کروں
 کبھی انبر کوں دھرتی کر بچھاؤں

یہ لوگ تو اپنی روحانی اور مادی اقدار کے عروج پر متمکن ہیں، لیکن ان کے بیان میں وہی روح بول رہی ہے جو ”ہومان نامہ“ کے الفاظ میں ہے۔ یہ کہنا محض زیادتی ہے کہ ان میں ”زوال آمادہ“ اقدار

ان اشعار کا متن سیدہ جعفری مرتب کردہ مثنوی ”یوسف زلیخا“ از احمد گجراتی سے ماخوذ ہے۔ میں نے کتابت کے اغلاط درست کر دیے ہیں۔

منعکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہئے۔ جس کام کے جو اصول ہیں، اور جن کی روشنی میں وہ کام معنی خیز ہوتا ہے، ان سے صرف نظر کریں تو تاریکی ہی تاریکی ہے۔

یہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر میں نے جلد سوم اور جلد چہارم کے دیباچے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو بیان کرنے اور اس پر بحث کے لئے مختص کئے ہیں۔ جلد سوم کا دیباچہ تین ابواب میں ہے۔ پہلے باب میں اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ ادبی معیار مقامی ہوتے ہیں، عالمی نہیں۔ (اس نتیجے پر میں بڑی سعی و تلاش کے بعد پہنچا۔ اپنی ادبی زندگی کے کئی برس میں نے ادب کے ”عالمی“ معیاروں کی ناکام جستجو میں گزارے ہیں۔) دوسرے باب میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کا ایک خاکہ، اور اس خاکے کا مفصل بیان پیش کر کے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے تقریباً گم شدہ کلاسیکی معیاروں کی بازیافت اقوال شعرا کی مدد سے ممکن ہے، اور یہ کہ اس شعریات کا باقاعدہ آغاز اٹھارویں صدی میں ہوتا ہے۔ ”سجری“ اور ”دکنی“ (= قدیم اردو) کے زمانے میں اس شعریات کے اجزا موجود تھے، لیکن منتشر حالت میں، اور اس زمانے کے شعرا میں مختلف اسالیب کی کشش بھی نظر آتی ہے۔ سترہویں صدی کے اواخر میں اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں جب ہماری شاعری نے سبک ہندی کو اختیار کیا تو قدیم و جدید، اور غیر مقامی و مقامی تصورات کے امتزاج سے ایک نئی شعریات وجود میں آئی۔ جسے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کہتا ہوں۔ باب دوم میں ان باتوں کا مختصر بیان کر کے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی بحث کی ہے۔

کلاسیکی شعریات کے بنیادی تصورات پر مفصل بحث پر مبنی بقیہ دیباچے کو میں جلد چہارم کے دیباچے میں شامل کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جلد سوم اس وقت بھی توقع اور منصوبے سے زیادہ طویل ہو گئی ہے۔ چاروں جلدوں کا توازن برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ جو باتیں اس دیباچے میں مجمل ہیں، یا تحریر ہی میں نہیں آئی ہیں، ان کو مناسب اطناب اور مثالوں کے ساتھ جلد چہارم میں ملاحظہ کیا جاسکے گا۔ غور و فکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے۔ اس لئے ممکن ہے مرور وقت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہو جائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر لیا ہے۔ چونکہ اس کام میں مجھے اپنے پیش روؤں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لئے یہاں میری مثال اس مسافر کی سی ہے جس کے پاس نقشہ تو ہے، لیکن وہ نقشے کے علامات کو اچھی طرح پڑھ نہیں سکتا، اور صرف وجدان اور گزشتہ

تجربے کی روشنی میں ان کا مفہوم نکالتا ہے۔ امید اور توقع ہے کہ میرے بعد آنے والے اس کام کو مجھ سے بہتر انجام دے سکیں گے۔

جلد دوم کی تمہید میں مذکور تھا کہ جلد سوم ردیف و اؤتک ہوگی اور جلد چہارم میں ردیف و ادوری کا انتخاب ہوگا۔ بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ردیف و ادوری کو یکجا کرنے سے جلد چہارم بہت حجم ہو جائے گی۔ لہذا ردیف و ادوری جلد (سوم) میں شامل کر لیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاء اللہ ردیف و ادوری پر مشتمل ہوگی۔

میں عزیز ی ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ”اسرار البلاغت“ کی بعض اہم عبارات کو میرے لئے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر پرچٹ (Frances Pritchett) نے ”اسرار البلاغت“ کے اسٹنول ایڈیشن (۱۹۵۴) پر ایچ۔ رٹر (H. Ritter) کے مسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زریں کوب کی کتاب ”نقد ادبی“ کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابو ذیب (Kamal Abu Deeb) کی قابل قدر کتاب (Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery) عطا کیں۔ موخر الذکر کتاب کی خبر بھی مجھے چودھری محمد نعیم ہی سے ملی۔ میں ان تمام دوستوں اور کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔ لیکن ان تحریروں سے میں نے جو رائیں اور نتائج مستطع کئے ہیں۔ ان کے لئے میرے دوستوں کو مکلف نہ سمجھا جائے۔

لکھنؤ، ۲۱ نومبر ۱۹۹۱

شمس الرحمن فاروقی

الہ آباد، ۲۰۰۶

دیباچہ طبع سوم

اسے کرشمہ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ”شعر شور انگیز“ جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر پیش از پیش پہچاننے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”شعر شور انگیز“ نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ”شعر شور انگیز“ کا دوسرا ایڈیشن بہت عجلت میں شائع کیا گیا تھا، لہذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پر پریس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے ان کے عمل پر صا کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متمتع ہو سکا۔ گزشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوچیں تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

”شعر شور انگیز“ پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام

کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جاسکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، فکری عظمت اور علیست کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فنی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری راسخ کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے متن جس کا تحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لیبیب جناب نثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میرے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سرفہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے ”کتاب نما“ کے ایک خاص نمبر میں نثار احمد فاروقی مغفور نے ”شعر شور انگیز“ پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارتوں پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے۔ لہذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ الھم ارحمہ و اغفرہ، آمین۔

”شعر شور انگیز“ کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ”شعر شور انگیز“ کے سلسلے میں

بطور خاص متنی پیر کہ جس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) نے آباد کے نوجوان شاعر نیر عاقل تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکر یہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ مودہ با ضلع ہمیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھمیری چھتیس گڑھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ”شعر شور انگیز“ کی چاروں جاس بغور پڑھ کر ہر صفحے پر اغلاط کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استداراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اور نگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے اغلاط کتابت درج کئے تھے اور قرآن وحدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ ومجاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے موقر رسالے ”اردو ادب“ میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ”شعر شور انگیز“ پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ اور مجاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعر کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے بتایا کہ کئی الفاظ اور مجاورے جنہیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ ومجاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان کے نام کے حوالے کے

ساتھ درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تخصص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل، جناب ثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزا اہم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال ڈائریکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، جناب محمد عصیم، جناب مسرت جہاں اور ڈاکٹر رحیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ جناب پرویز شہریار نے ابھی چند ہفتے ہوئے پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر کا عہدہ سنبھالا ہے۔ میں ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب صبح الزماں، ریاض احمد اور محبتی حیدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے، ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ جیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کی پریس کاپی بننے وقت کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائریکٹر کی حیثیت سے محترمہ رشی چودھری برسر کار تھیں۔ ان کے پہلے کئی مہینہ تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائریکٹر کے فرائض انجام دئے تھے۔ اب ڈاکٹر علی جاوید نے ڈائریکٹر کا عہدہ سنبھال لیا ہے۔ میں ان تینوں افسران کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

شمس الرحمن فاروقی

لہ آباد ستمبر ۲۰۰۵ء

اپریل ۲۰۰۷ء

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

باب اول

باب دوم

باب سوم

اختتامیہ

باب اول

ہمارے یہاں کوئی سو برس سے، اور مغرب میں اس سے بھی طویل ترمذت سے یہ خیال رائج ہے کہ ادب کو تنقیدی اصولوں کی روشنی میں پڑھنا چاہئے اور تنقیدی اصول آفاقی ہوں تو اور بھی اچھا ہے۔ بات بظاہر پتے کی ہے، کیوں کہ اگر تنقیدی اصول نہ ہوں گے تو ہمیں کیسے معلوم ہوگا کہ کون سا ادب پارہ اچھا ہے اور کیوں؟ اور کون سا ادب پارہ کم اچھا ہے اور کیوں؟ بلکہ خود یہ معاملہ بھی کہ کوئی تحریر ادب ہے کہ نہیں، تنقیدی اصولوں کے بغیر فیصل نہ ہو سکے گا۔ پھر یہ بھی ہے کہ تنقیدی اصول ہی ہمیں بتاتے ہیں کہ ادب کو پڑھنے کے کتنے اور کون سے طریقے ممکن ہیں، وغیرہ۔ تنقیدی اصولوں کی بنیاد اور مستقل اہمیت ثابت کرنے کے لئے مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ ذرا سا غور بھی یہ واضح کرنے کے لئے کافی ہوگا کہ تنقیدی اصولوں کی اہمیت بنیادی نہیں، بلکہ ثانوی ہے۔ اس معنی میں کہ یہ اصول اسی وقت کارآمد ہو سکتے ہیں جب بعض باتیں طے (یا تقریباً طے) ہو جائیں اور بعض جھگڑے نپٹ جائیں (یا تقریباً نپٹ جائیں) مثال کے طور پر مندرجہ ذیل دو بیانات پر غور کیجئے:

(۱) استعارہ جی شاعری کا جوہر ہے

(۲) شاعری کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے

ظاہر ہے کہ یہ دونوں بیانات تنقیدی اصولوں کے عالم سے ہیں۔ اگرچہ بعض لوگ نمبر ۱ کو صحیح اور بعض لوگ نمبر ۲ کو صحیح قرار دیں گے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ دونوں کے ماننے والوں کی تعداد کثیر ہے۔ بلکہ یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ ہم سبھی ان میں سے ایک کے پیرو ہیں، اور بعض معصوم تو ایسے بھی ہیں جو ان دونوں اصولوں کو بہ یک وقت صحیح مانتے ہیں! سہولت کی خاطر بیان نمبر ۱ کو ارسطوی، اور بیان

نمبر ۲ کو افلاطونی کہہ سکتے ہیں۔ کسی بہتر اصول کے نہ ہونے کی مجبوری کے باعث میں ارسطوئی اصول کا ماننے والا ہوں۔ اب اگر آپ مجھ سے پوچھیں کہ تم نے یہ اصول کیوں کر برآمد کیا کہ استعارہ سچی شاعری کا جوہر ہے؟ تو میں جواب دوں گا: ”سچی شاعری کو پڑھ کر“۔ پھر اگر آپ یہ پوچھیں کہ تمہیں کسی شاعری کے بارے میں کیسے معلوم ہوا کہ وہ سچی ہے؟ تو میں یہ جواب دوں گا: ”کیوں کہ اس میں استعارہ ہے۔“ اب اچانک مجھے احساس ہوگا کہ میرا استدلال تو سراسر دوری (circular) ہے۔ لہذا میں دوسرا راستہ اختیار کروں گا اور کہوں گا: ”بعض اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہو سکتا ہے کہ کوئی شاعری سچی ہے کہ نہیں۔“ مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ وہ کون سے اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہو سکتا ہے، اور استعارے والا اصول ان میں شامل ہے کہ نہیں؟ اب اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول ان میں شامل نہیں ہے، تو آپ کہیں گے کہ پھر ایسے اصول کا ڈھول پیٹنا بے کار ہے جو بنیادی بھی نہیں ہے۔ اور اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول بنیادی ہے تو پھر وہی دور لازم آئے گا جس سے میں بھاگا پھر رہا تھا۔

لہذا اب میں خوب غور کر کے سوچ سمجھ کر، جواب دیتا ہوں: ”سچی شاعری وہ ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔“ لیکن جب مجھ سے پوچھا جائے گا کہ ”کس کے دل پر؟“ تو بالآخر مجھے کہنا پڑے گا کہ میں صرف اپنے دل پر اثر کا ذمہ لے سکتا ہوں، باقی کے بارے میں میرا محض گمان ہی گمان ہے۔ اور میرے دل پر شاعری کے علاوہ اور چیزیں بھی اثر کرتی ہیں، میں اس بات سے بھی انکار نہیں کر سکتا۔ اس بات کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو، لیکن ایک دو جملے میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے کے دل کا حال دوسرا ہی جانتا ہے۔ پھر مشکل یہ ہے کہ خود ”دل پر اثر کرنا“ تغیر پذیر بات ہے، اور ایسے حالات کا تابع ہے جن کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ مثلاً ممکن ہے کسی خاص جذباتی لگاؤ یا کم زوری یا مجبوری کے باعث آپ کے دل پر کسی معمولی سے جملے کا گہرا اثر ہو جائے اور اس وقت غالب یا میر کا شعر یا شیکسپیر کے بہترین مصرعے آپ کو لپچر معلوم ہوں۔

اب میں آخری کوشش کر کے بڑی گہری بات نکالتا ہوں۔ ”سچی شاعری ہمیں حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم عطا کرتی ہے۔“ جواب میں کہا جاتا ہے: ”اس بات کو ثابت کرو کہ وہ تحریر (باتیں) جس سے تمہیں حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم حاصل ہوا ہے، شاعری ہی

ہے، کچھ اور نہیں ہے۔“ اب مجھے احساس ہوتا ہے کہ یہاں بھی وہی دور لازم آ رہا ہے جو استعارے والے بیان میں تھا۔ میں شکست ماننے ہی والا ہوتا ہوں کہ میرا دوست، جو فلسفہٴ لسان سے خوب واقف ہے اور جو رومن یا کسین کی طرح لسانیات کو شعریات سے براہ راست منسلک کرنا چاہتا ہے، بول اٹھتا ہے کہ بھائی اصل معاملہ تو استعارہ ہے۔ استعارہ حقیقت کو محکم تر بنانے اور صحیح تر ڈھنگ سے پیش کرنے کا طریقہ ہے، اس لئے استعارے کی اہمیت بنیادی اور اصولی ہے۔ اور اسی لئے تمام نقد شعر کی بنیاد استعارہ ہے۔ جواب میں کہا جاتا ہے کہ اقبال کے حسب ذیل مصرعے کا انگریزی میں ترجمہ کرو، اس طرح کہ استعارہ برقرار رہے اور مفہوم بھی ادا ہو جائے ع

میر عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

اب میرا دوست بغلیں جھانکنے لگتا ہے۔ کیونکہ انگریزی زبان میں ”ٹھنڈی ہوا“ استعارہ ہے سرد مہری اور عدم مردت کا۔ اور اگر ”ٹھنڈی ہوا“ کا ترجمہ (warm breeze) کریں جو انگریزی استعارے کے لحاظ سے بالکل مناسب اور صحیح ہے، تو عرب کے ریگستان میں ہندوستان سے آنے والی گرم ہوائیم محبت تو ہو نہیں سکتی۔ معلوم ہوا دونوں صورتوں میں دین ایمان کا خطرہ ہے۔ میرے دوست کو یہ بھی بتایا گیا کہ اگرچہ ہم اردو میں بآسانی سمجھ لیتے ہیں کہ ”میر عرب“ استعارہ ہے ”رسول خدا“ کا، لیکن اس کے انگریزی ترجمے (Lord of Arabia) کو ”رسول خدا“ کا مستعار منہ نہیں کہہ سکتے، جب تک کہ ترجمے کے حاشیے میں وضاحت نہ ہو۔ استعارہ یعنی حقیقت کا نہیں، بلکہ حقیقت کے اس رخ، یا اس پہلو یا اس کی اس شکل کا بیان ہے جو کسی زبان میں رائج ہے۔ یعنی استعارہ صرف اس حقیقت کو بیان کرتا ہے جو کسی زبان کے ذریعہ اس کے بولنے والوں پر منعکس ہوتی ہے۔ لہذا استعارے کی خوبی یا خرابی پر بحث کسی زبان کے حوالے سے ہی ہو سکتی ہے۔ مجرد اصول کے طور پر استعارے کو خوبی کا معیار ٹھہرانا غلط اور خطرناک ہے۔

میری اور میرے دوست کی پسپائی کے بعد وہ لوگ اٹھتے ہیں جنہیں میں نے افلاطونی کہا ہے۔ ان سے پوچھا جاتا ہے کہ آپ نے یہ اصول کہاں سے اخذ کیا کہ شاعری کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے؟ وہ لوگ جواب میں بڑی لمبی تقریر کرتے ہیں جس کا لب لباب یہ ہے کہ کائنات مٹی ہے بعض اشیاء پر جو اصلی اور حقیقی ہیں، لیکن ان کا وجود عین یعنی (Idea) کی سطح پر ہے۔ اگر وہ یعنی وجود نہ ہوں تو کائنات

بھی نہ ہو۔ لہذا ہم سب کے لئے ضروری ہے کہ ان معنی وجودوں (ان کو نوافلاطونی صوفیوں کی زبان میں اعیان ثابتہ کہہ لیجئے) کو پہچانیں، بیان کریں اور اپنے کلام میں ان کا ذکر کریں۔ اس کا ایک طریقہ، جو شاعر کو اختیار کرنا چاہئے، یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری میں سب باتوں کو کھول کھول کر، پوری وضاحت کے ساتھ، اسی طرح درج اور بیان کرے جیسی کہ وہ ہیں۔ اس کے جواب میں کئی سوال قائم کئے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ان وجودات یعنی کاشیوت کیا ہے؟ اگر وہ ہیں بھی تو یہ کیوں ضروری ہے کہ ہم ان کا بیان اپنے کلام میں کریں اور اس کا طریقہ یہ اختیار کریں کہ سب چیزوں کو ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہیں؟ اشیا کو بیان کرنے کا وسیلہ زبان ہے، اور زبان میں جو حقیقت بیان ہو سکتی ہے اس کے درجے اور مرتبے پر ہم اقبال کے مصرعے کے حوالے سے ایک ہلکا سا لیکن واضح اشارہ کر چکے ہیں کہ حقیقت اسی حد تک بیان ہو سکتی ہے جس حد تک وہ زبان کے اندر ہے۔ تو پھر کیا یہ تقاضا بے معنی نہیں کہ ہم حقیقت کو بالکل ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہے؟

اس طرح کے بہت سے سوال ہیں جن کی یلغار میں افلاطونی گروہ مسکراتا رہتا ہے، کچھ جواب نہیں دیتا۔ وہ لوگ، جو ارسطوی اور افلاطونی حکماءے ادب شناسی کے اصول سیکھنے آئے تھے، شرمندہ اور مایوس ہو کر اپنے گھروں کو لوٹتے ہیں۔ لیکن ارسطوی اور افلاطونی علما کا گروہ ان کو سمجھاتا ہے کہ دیکھو، ممکن ہے ہمارے اصولوں سے تمہاری تشفی نہ ہوئی ہو، لیکن ایسے اصول ضرور ہوں گے، بلکہ یقیناً ہیں، جو ادب کو اسی طرح بیان کر سکیں اور اس کا علم تمہیں دے سکیں، جس طرح سائنس کے اصول کائنات کو بیان کرتے ہیں اور کائنات کا علم ہم سب تک پہنچاتے ہیں۔

یہ خیال ہمارے یہاں عام رہا ہے کہ تنقید ایک طرح کی سائنس ہے، یا سائنسی مزاج و طریقہ کار اس کو اس آتے ہیں۔ ہم لوگوں نے بعض فتادوں (مثلاً احتشام صاحب مرحوم) کو ”سائنسی نقاد“ کا لقب بھی دے دیا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ مخالفان مغالطوں سے بھی زیادہ گہرا ہے جن پتھوڑی سی بحث میں نے اوپر درج کی ہے۔ سائنس کی دوسری خوبیوں اور خرابیوں سے قطع نظر کرتے ہوئے فی الحال میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ سائنس نہ کائنات کو بیان کرتی ہے اور نہ اس کا علم ہمیں دیتی ہے۔ سائنس صرف یہ کرتی ہے کہ کائنات کے جو مظاہر اس کے احاطہ فکر یا حصار مشاہدہ میں ہیں، ان کو حتی الامکان قطعیت کے ساتھ بیان کرے اور بتائے کہ وہ ایسے کیوں ہیں؟ یہ بات کہ اس کے بیانات اور

توجیہات صحیح ہیں، کبھی بھی حقیقی طور پر ثابت نہیں ہو سکتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ کائنات دراصل کیسی ہے، یہ تو ہم نہیں بتا سکتے، لیکن وہ جیسی کچھ ہمارے فکر و مشاہدہ میں آ رہی ہے، ہم اس کی توجیہ فلاں فلاں نظریات کی رو سے اور ریاضی کی فلاں فلاں اشکال کی مدد سے کرتے ہیں۔ بہت سے بہت ہم اتنا کر لیتے ہیں کہ ہمارے بیانات کی نوعیت پیشین گوئیانہ (Predictive) ہوتی ہے، اور جب تک وہ پیشین گوئیاں تجربے اور عمل کی روشنی میں صحیح ثابت ہوتی رہیں، ہمارے نظریات صحیح مانے جائیں گے۔ جہاں ہماری پیشین گوئی غلط ثابت ہوئی، ہمیں اپنا نظریہ بدلنا یا گزشتہ نظریے کو منسوخ قرار دینا پڑتا ہے۔ چنانچہ آئن اسٹائن (Einstein) نے لکھا ہے:

حقیقت کو سمجھنے کے لئے ہماری کوششوں کی مثال کچھ اس شخص اور اس کی مشین کی سی ہے جو کسی بند گھڑی کے پرزوں اور اس کی مشین کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہو۔ گھڑی کا ڈائل اس کو نظر آتا ہے، وہ سوئیوں کو حرکت کرتے دیکھ سکتا ہے، وہ گھڑی کی ٹک ٹک بھی سن سکتا ہے، لیکن گھڑی کو کھولنے کا کوئی ذریعہ اس کے پاس نہیں۔ اب اگر وہ ڈکی و زیرک ہے تو ممکن ہے وہ کسی ایسی مشینری کی ذہنی تصویر پیدا کر لے جس کے ذریعہ ان تمام باتوں کی توجیہ و توضیح ممکن ہو سکے، جنہیں وہ دیکھ رہا ہے۔ لیکن اسے اس بات کا یقین کبھی نہیں ہو سکتا کہ جو تصویر اس نے بنائی ہے وہ اور صرف وہ تصویر اس کے تمام مشاہدات کی توجیہ و تشریح کر سکتی ہے۔

لہذا سائنسی نظریات میں کوئی لازمیت نہیں۔ ممکن ہے وہ صحیح ہوں لیکن ہمارے پاس ان کی صحت کا کوئی عینی ثبوت نہیں۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں نظریہ فلاں فلاں مشاہدات کی توجیہ و توضیح کر دیتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نظریہ اصلیت سے مطابقت رکھتا ہے۔ مثلاً پرانے زمانے میں لوگوں کا خیال تھا کہ سورج مغرب میں جا کر کہیں ڈوب جاتا ہے، لوگ ہر شام کو دیکھتے تھے کہ سورج مغرب میں غائب ہو جاتا ہے، اور یہ نظریہ کہ وہ کہیں ڈوب جاتا ہے۔ اس مشاہدے کی توضیح کے لئے کافی تھا۔ آج ہم جانتے ہیں کہ سورج ڈوبتا نہیں بلکہ اگر کسی جگہ وہ مغرب میں غائب ہوتا نظر آتا ہے تو کسی اور جگہ وہ اسی وقت مشرق میں نمودار ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ نظریہ سورج کے طلوع و غروب کے مشاہدے کو بہتر طور پر

بیان کرتا ہے، لیکن اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ یہ نظریہ گذشتہ نظریے ہی کی طرح غلط نہیں ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ آئن سٹائن کی گھڑی والی مثال ادب پر صادق نہیں آتی کیوں کہ گھڑی تو بند ہے، اور ادب بند نہیں ہے، ہم اسے پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں، تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم سارے ادب کو نہیں پڑھ سکتے۔ بہت سارا ادب، جو غیر زبانوں میں ہے، ہماری دسترس سے باہر ہے۔ اپنی زبان کا بھی وہی ادب ہم پڑھتے ہیں جو اس کے canon یعنی فہرست استناد میں شامل ہو، یعنی جسے استناد کا درجہ حاصل ہو۔ (استناد، یعنی (canonisation) خود مشکوک چیز ہے، لیکن فی الحال یہ ہماری بحث سے باہر ہے۔) یہ بھی ممکن ہے کہ ہم کسی زبان کے واقف، بلکہ ماہر ہوں، لیکن اس کے ادب کو نہ سمجھ سکیں، یا اسے ادب ماننے سے انکار کر دیں، عربی کی بجویہ شاعری کو ادب کا درجہ دینے میں بعض مغربی ”ماہرین ادب“ کو آج بھی بڑی مشکل ہوتی ہے۔ خود عربوں نے یونانی فلسفہ تو خوب پڑھا، لیکن یونانی شاعری ان کے لئے بند کتاب ہی رہی۔ عربوں کی نظر میں المیہ، طبریہ اور رزمیہ کے تصورات بے معنی تھے۔ (ایسا کیوں تھا، اس کی کچھ تفصیل آئے گی، لیکن یہ بات تاریخی طور سے ثابت ہے کہ ارسطو کے سب سے بڑے مداح، شارح اور ارسطوئی فلسفے کو غیر معمولی باریکیوں سے مالا مال کرنے والے ابن رشد کو بھی المیہ، طبریہ، رزمیہ کی تفریقات کچھ خاص متاثر نہ کر سکیں۔)

تیسری بات یہ کہ سائنسی نظریات جن مشاہدات پر مبنی ہوتے ہیں ان کی جمالیاتی، اخلاقی یا روحانی قدر کا ان نظریات پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مثلاً طلوع آفتاب یا غروب آفتاب کے منظر کو عام طور پر خوبصورت کہا جاتا ہے۔ بعض اوقات میں، اور بعض مقامات پر، یہ منظر عام سے زیادہ یا کم خوبصورت بھی کہا جاسکتا ہے۔ بعض اوقات میں، اور بعض مقامات پر، اس منظر کی نوعیت (یعنی روشنی، سرخی، اس کی مدت) عام سے مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن ان باتوں کا اس نظریے پر کوئی اثر نہیں پڑ سکتا جو آفتاب کے طلوع یا غروب کی توجیہ کے لئے وضع کیا جائے۔ اس کے برخلاف، ادب میں جن اقدار کی کارفرمائی ہم دیکھتے ہیں وہ خود ادب کی نوعیت پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اور ادب کے بارے میں کوئی نظریہ ایسا نہیں ہے جو ان اقدار سے سراسر بے نیاز ہو۔ ادب میں اقدار کا وجود ہمارے مشاہدے کا نہیں بلکہ ہمارے مفروضات کا مرہون منت ہوتا ہے (یا اگر ”مفروضات“ کا لفظ برا معلوم ہوتا ہو تو ”تصورات“، ”افکار“ کہہ لیجئے)۔ لہذا ادب کی سائنسی توجیہ نہیں ہو سکتی، کیوں کہ سائنسی توجیہ کو اقدار سے سروکار نہیں

ہوتا۔ مثلاً یہ نظریہ کہ آفتاب دراصل نہ طلوع ہوتا ہے نہ غروب ہوتا ہے، اس اصول پر مبنی ہے کہ زمین گول ہے، اور زمین گھومتی ہے۔ یہ دونوں باتیں نہ اخلاقی ہیں، نہ غیر اخلاقی، نہ خوب صورت ہیں نہ بد صورت، نہ علوی ہیں نہ سفلی۔ بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر کسی مذہبی عقیدے کی رو سے زمین گول نہیں بلکہ چمٹی ہے، اور زمین گھومتی نہیں، بلکہ اپنی جگہ پر قائم ہے، تو پھر زمین کے بارے میں یہ بیانات غیر مذہبی (اور اس طرح غیر اخلاقی) قرار پائیں گے۔ لیکن اس کے معنی صرف یہ ہوئے کہ ان بیانات کو غیر مذہبی اور غیر اخلاقی کہہ کر ہم غیر سائنسی کارگزاری کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ کیونکہ سائنس تو پہلے ہی یہ کہہ چکی ہے کہ ہم مشاہدات کی ایسی توجیہ کرنا چاہتے ہیں جس کی رو سے ان مشاہدات کے بارے میں ہماری معلومات کا مکمل بیان ہو سکے اور تمام تقیضات رفع ہو جائیں۔ ہمیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ یہ توجیہ مروجہ اعتقادات (یا کسی بھی اعتقاد کی نفی کرتی ہے۔ گلیلیو (Galileo) نے جب مذہبی عدالت کے دباؤ میں آ کر سب لوگوں کے سامنے باوازد بلند اقرار کیا کہ زمین سورج کے گرد گھومتی نہیں ہے، تو زیر لب یہ بھی کہا کہ تم مجھ سے جو بھی کہنا لو، زمین تو گھومتی پھر بھی ہے۔ (اس کے برخلاف ادب کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں وہی کچھ ہے جو ہم فرض کریں، ہمارے مفروضات کے باہر ادب کچھ نہیں ہے۔ جیمس جوائس (James Joyce) کے ناول (Ulysses) کو بعض لوگوں نے قس قرار دیا تو وہ قس ٹھہرا۔ لیکن جب لوگوں نے فیصلہ کر لیا کہ وہ قس نہیں ہے تو وہ غیر قس ٹھہرا۔

چوتھی بات یہ کہ کسی بھی سائنسی نظریے کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ بات تو سچی ہے، لیکن مجھے پسند نہیں اس لئے یہ سائنسی نظریہ نہیں ہے۔ ادب میں یہ روز ہی ہوتا رہتا ہے کہ ہم کسی چیز کو اچھا ادب ماننے سے اس لئے انکار کر دیتے ہیں کہ وہ (یا اس کا بنانے والا) ہمیں پسند نہیں۔ لہذا کسی تحریر کی ادبی توجیہ سائنسی نقطہ نظر سے ممکن ہی نہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کسی لازمیت کا حامل نہیں ہو سکتا۔ بہت سے بہت یہ ہو سکتا ہے کہ ہم بہت سے ادب پاروں کو (یعنی ان چیزوں کو جنہیں ادب پارہ کہا جاتا ہے) دیکھ کر یہ متعین کرنے کی کوشش کریں کہ ان میں کیا چیزیں مشترک ہیں؟ اور جب مشترک چیزوں کی فہرست بن جائے تو ہم یہ نظریہ قائم کریں کہ چوں کہ یہ چیزیں تمام ادب پاروں میں مشترک پائی گئی ہیں، لہذا یہ چیزیں ادب کی شناخت ہیں۔

اس طریق کار میں، جو بظاہر منطقی (اور شاید سائنسی) معلوم ہوتا ہے، بڑی خامیاں ہیں۔

سب سے بڑی خامی تو یہ ہے کہ اس کے ذریعہ اچھے اور برے ادب کی تفریق نہیں ہو سکتی۔ فرض کیجئے ہم مشترک اشیا کی فہرست بنانے کی غرض سے صرف ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جو ”اچھا ادب“ ہیں تو پھر فہرست بنانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جب ہم جانتے ہی ہیں کہ فلاں فلاں تحریریں اچھا ادب ہیں، تو پھر اس کھلیئر کا کیا حاصل؟ یا اگر ہم ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جنہیں ”اچھا ادب“ کہا جاتا ہے، تو بھی ہماری محنت تحصیل حاصل کے سوا کچھ نہیں، کیونکہ جب ہم بعض تحریروں کو ”اچھا ادب“ کے نام سے پہچانتے ہیں تو پھر ”اچھے ادب“ کی پہچان متعین کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہم فہرست اس لئے بنانا چاہتے ہیں کہ وہ آئندہ ہمارے کام آئے۔ وہ فہرست ہمارے پاس ہوگی تو ہم لوگوں سے کہہ سکیں گے کہ اگر اچھا ادب پیدا کرنا ہے، یا اچھے اور برے ادب میں فرق کرنا ہے تو ہماری فہرست سے رجوع کرو۔ یعنی ہماری فہرست میں وہی قوت پیشین گوئی (Predictive power) ہوگی جو سائنسی نظریے میں ہوتی ہے۔ لیکن اس میں کئی مشکلیں ہیں۔ پہلی مشکل تو یہ ہے کہ سائنسی نظریے کی قوت پیشین گوئی صرف معلوم مشاہدات کے لئے ہے۔ اگر کوئی ایسا مشاہدہ رونما ہو جس کی توجیہ موجودہ سائنسی نظریے کے ذریعہ نہ ہو سکے، تو یا تو مشاہدے کو غلط ثابت کرنا ہوگا، یا پھر موجودہ نظریے کو رد کر کے کوئی نیا نظریہ بنانا ہوگا۔ ادب والوں کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ایسے نظریات ہی بنانا چاہتے ہیں جو ہمیشہ اور ہر جگہ درست ہوں۔ مثلاً یہ اصول، کہ ”استعارہ سچی شاعری کا جوہر ہے“، عالمی اور آفاقی ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ جو شخص بھی اس نظریے کا موید ہے، وہ یہی کہے گا کہ یہ اصول تمام شاعری پر صادق آتا ہے، اور ایسے اصول کا فائدہ ہی کیا جو کہیں صحیح ہو اور کہیں صحیح نہ ہو! دوسری مصیبت یہ ہے کہ اگر کوئی سائنسی نظریہ غلط بھی ثابت ہو جائے تو اس کا ماتم کوئی نہیں کرتا۔ مثلاً نیوٹن (Newton) کے بعض نظریات آئن سٹائن نے، اور آئن سٹائن کے بعض خیالات کو اٹم نظریے (Quantum Theory) نے غلط ثابت کر دئے تو کسی کی نیند حرام نہیں ہوئی، بلکہ دنیا خوش ہی ہوئی کہ چلو ہم ”حقیقت“ سے قریب تر آ گئے۔ لیکن اگر کوئی ادب پارہ ایسا وجود میں آجائے جس کی روشنی میں ایسا تنقیدی نظریہ بنے جو ہم پر ثابت کر دے کہ (مثلاً) شکسپیئر یا حافظ یا میر خراب شاعر تھے تو خدا جانے کیا ہنگامہ برپا ہو؟

ایک مشکل یہ بھی ہے کہ اگر ہم نے ”اچھے ادب“ کی روشنی میں مشترک عناصر کی فہرست بنا بھی ڈالی تو کوئی ضروری نہیں کہ سب لوگ اس فہرست کو مان لیں۔ مثلاً میں نے ایک فہرست بنائی جس کی

رو سے غالب اور میر وغیرہ تمام ”اچھے“ شاعروں کے یہاں ”تکلیک“ کا عنصر مشترک ہے۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ میں جن شعروں میں تکلیک کی کارفرمائی دیکھتا ہوں، سب لوگ ان شعروں کو تکلیک کا حامل قرار دیں۔ بھر میری فہرست کی قدر و قیمت معلوم۔ مزید برآں یہ کہ جن چیزوں کو اچھا ادب کہا جاتا ہے ان میں اتنی طرح کی چیزیں مشترک ہیں کہ ہماری فہرست عملاً بے کار ثابت ہو سکتی ہے، خاص کر جب ہم یہ دیکھیں گے کہ بعض مشترک اجزاء ایک دوسرے سے بالکل متناقض بھی ہیں۔ مثلاً بعض ”اچھے“ شعرا کے یہاں ”سادگی“ ہے، بعض کے یہاں ”چپیڈگی“۔ لہذا ”اچھے“ ادب کی تعریف یہ ہوئی کہ جو تحریر ”سادہ“ ہے وہ ”اچھا ادب“ ہے، اور جو تحریر ”چپیڈہ“ ہے وہ بھی ”اچھا ادب“ ہے۔ لیکن یہ بات تو منطق کا ادنیٰ طالب علم بھی جانتا ہے کہ اجتماع تین محال ہے۔ اگر آپ یہ کہیں کہ ”سادگی“ اور ”چپیڈگی“ ایک ہی ادب پارے کے صفات کے طور پر تھوڑا ہی پیش کئے جا رہے ہیں۔ ہم تو صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ بعض ”اچھا ادب“، ”سادہ“ ہوتا ہے، اور بعض ”اچھا ادب“، ”چپیڈہ“ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ ”اچھے ادب“ کی صفات پر مبنی ایسی فہرست نہیں ہو سکتی جس کا اطلاق تمام ”اچھے ادب“ پر ہو سکے۔ لہذا ہماری فہرست مہمل نہیں تو بے کار ضرور ہے۔

بعض حالات میں ”ادب“، ”اچھا ادب“ اور ”اہم ادب“ کی تفریق بے معنی ہو جاتی ہے۔ مثلاً ایڈگر ایلن پو (Edgar Allan Poe) کے جاسوسی افسانے ”اہم“ اور ”اچھا“، ”ادب“ کہے جاتے ہیں۔ لیکن تمام جاسوسی افسانے ”اچھا ادب“ نہیں ہیں۔ بعض لوگ تو ان کو ”ادب“ ہی ماننے سے انکار کر دیں گے۔ حالانکہ پلاٹ کی ندرت اور ”چپیڈگی“ اور اسرار کی بنا پر بہت سے دوسرے جاسوسی افسانے اگر پو کے افسانوں سے بڑھ کر نہیں ہیں تو ان سے کم بھی نہیں ہیں، یا پھر آخر کار کانن ڈائل (Arthur Conan Doyle) کے افسانے اور ٹاول ہیں کہ ان کے بارے میں یہ کہنا ممکن نہیں کہ وہ ”ادب“ نہیں ہیں۔ اکثر لوگ ان کو ”اچھا ادب“ بھی قرار دیں گے۔ اور ان کی اہمیت سے تو کسی کو انکار نہیں۔ ہمارے یہاں نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ کی ”اہمیت“ اور اس کے ”ادب“ ہونے کے بارے میں کوئی شک نہیں۔ ہمیں یہ گوارا ہو گا کہ ہم ”کدم راؤ پدم راؤ“ کے بدلے بچھلے سویا ڈیڑھ سو برس کی متحد چھوٹی چھوٹی مثنویوں کو صفحہ ہستی سے محو کر دیں، لیکن ہم ”کدم راؤ پدم راؤ“ کو چھوڑنے پر راضی نہ ہوں گے۔ بچھلے سویا ڈیڑھ سو برس کی چند مثنویوں کے ضائع ہونے سے ہمارے ”ادب“ کی صحت پر کوئی

اثر نہ ہوگا، لیکن ”کدم راؤ پدم راؤ“ کا ضائع ہونا ایک حادثہ عظیم ہوگا۔ لہذا ”کدم راؤ پدم راؤ“ اگر ”اچھا ادب“ نہیں بھی ہے، تو حقیقی ”ادب“ ضرور ہے۔ پھر مشترک عناصر کی ایسی فہرست کیوں کر بنے جس کے اعتبار سے ”کدم راؤ پدم راؤ“ جیسا ”ادب“ بھی ہمارے کام کا ٹھہرے؟

یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”کدم راؤ پدم راؤ“ (اور اس جیسی ادبی تحریروں) کو ”ادب“ میں جگہ اس لئے ملے گی کہ وہ بہت قدیم ہیں، یا نادر ہیں۔ تحریروں کے باب میں قدامت یا عذرت الگ ہی جنس ہیں اور ادب کی خوبی یا خرابی سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ تحریروں کا قدیم یا نادر ہونا ہی ان کے ”ادب“ ہونے کا ثبوت ہے۔ بات تو ٹھیک ہے، لیکن اس میں گڑبڑ یہ ہے کہ پھر ”ادب“ کی کوئی ادبی تعریف نہیں۔ یعنی کسی تحریک کو ادب قرار دیا جانے کے لئے ضروری نہیں کہ اس میں ”ادبی شان“ بھی ہو، بس یہ کافی ہے کہ وہ پرانی ہو، یا اس کی طرح کی تحریریں آسانی دستیاب نہ ہوں۔ اس اعتبار سے کسی قدیم بچے کا حساب بھی ادب ہے۔ مثلاً شمالی ہند میں جعفر زلی کی ایک مختصر تحریر کے علاوہ اٹھارویں صدی کے پہلے اردو نثر نہیں ملتی۔ اب اگر آپ کو سترہویں صدی کے کسی بچے کا کھانا اردو میں لکھا ہوا مل جائے تو آپ اسے ”ادب“ قرار دینے میں حق بجانب ہوں گے اور تاریخ ادب میں اس کا ذکر بڑی اہمیت سے کریں گے۔ اس طرح یہ بھی ممکن ہے اگر کسی زمانے میں وہ تمام تحریریں نابود ہو جائیں جنہیں ”اچھا ادب“ کہا جاتا ہے، تو جو کچھ بچ رہے گا اسی کو ”ادب“ اور ”اچھا ادب“ کہا جانا ممکن ہوگا۔

لہذا محض تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ سودمند نہ ہوگا۔ تنقیدی اصول و نظریات چاہے ”اچھا ادب“ پڑھ کر بنائے گئے ہوں، چاہے دل سے سوچ سوچ کر نکالے گئے ہوں، وہ محض اصول و نظریات ہیں۔ ان کی قدر اس وقت اور بھی مشکوک ہو جاتی ہے جب وہ کسی اور ادب، یا کسی اور تہذیب سے مستعار لئے گئے ہوں اور خود اس ادب سے برآمد نہ کئے گئے ہوں جس کی تنقید و تنہیم کے لئے انہیں استعمال میں لایا جا رہا ہے۔ کوئی تنقیدی اصول آفاقی نہیں ہوتا۔ لہذا غیر تہذیب یا کسی اور ادب سے حاصل کئے ہوئے اصول صرف اس حد تک صحیح ہیں جس حد تک ہمارا ادبی معاشرہ انہیں قبول کرتا ہے۔ آزاد، حالی، امداد ایام اثر، اور ان کے بعد آنے والے تمام اردو نقادوں نے کم و بیش ہمارے ادب پر یہی ظلم کیا کہ انہوں نے بعض تصورات و اصول ادب کو آفاقی قرار دیا، اور یہ محض اتفاق نہیں کہ وہ تصورات و اصول ادب تقریباً تمام و کمال مغربی تھے (یا ان کے بارے میں یہ خیال کر لیا گیا تھا کہ وہ مغربی ہیں)۔ جب ان

”مغربی“ اصولوں کی روشنی میں مشرقی (اور خاص کر اردو) شاعری کو پرکھا گیا تو لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شاعری عیوب اور اسقام کی پوٹ ٹھہری۔ پھر ان ”عیوب“ اور ”اسقام“ کو دور کرنے کے لئے جو نئے تجویز کئے گئے ان کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ خود اردو شاعری کے اصول و روایات کو مسترد یا از کار رفتہ قرار دیا جانے لگا، اور ”نئی شعریات“ (”مغربی“ شعریات) کی تشکیل تمام نقادوں کا مقدس فریضہ ٹھہرا۔ اس فریضے کی انجام دہی کے پیچھے صرف مغرب کی مرعوبیت نہ تھی۔ اس کے پیچھے حب الوطنی کا جذبہ بھی تھا کہ اپنے ادب کو بھی کسی نہ کسی طرح ”عالمی“ معیاروں پر سچا ثابت کیا جائے۔ (اب یہ بات اور ہے کہ ”عالمی“ سے مراد صرف وہ معیار تھے جو ہم لوگوں نے خیال خود مغرب سے حاصل کئے تھے، یا جو ہمارے خیال میں مغرب کے ادب میں مقبول تھے) سیاسی میدان میں ہماری شکست نے ہمیں تہذیبی میدان میں پسپائی پر آمادہ کیا۔ سیاسی شکستیں تو اقوام عالم کو ہوتی ہی رہی ہیں۔ لیکن ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے سیاسی شکست کو تہذیبی شکست بھی سمجھ لیا۔ دنیا کی تاریخ میں ہم اردو والے شاید واحد قوم (community) ہیں جو مسلسل سو برس سے اپنے تہذیبی ورثے کو ناقص اور لائق تردید سمجھتے رہے ہیں اور جس کی تہذیبی میراث کا بیش تر حصہ اس کے لئے فخر و مباہات کے بجائے شرمندگی اور اعتذار کا موقع فراہم کرتا ہے۔ ہمارے کلاسیکی ادب کا بیش تر حصہ ہمارے لئے نہ صرف بے معنی ہے، بلکہ اس لائق بھی ہے کہ اسے بھلا دیا جائے۔ داستان، تقریباً ساری کی ساری مثنوی، سارے کا سارا قصیدہ، کم سے کم پچاسی نوے فیصدی غزل، زیادہ تر مرثیہ، ان سب سے ہم بے بہرہ ہیں۔ بلکہ ان کے بارے میں شرمندگی اور رنجیدگی محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے بزرگوں نے اتنا وقت ضائع کیا۔

غزل کی برائی میں ہمارے یہاں آج بھی وہی باتیں کہی جاتی ہیں جو حالی اور کلیم الدین احمد نے کہی تھیں۔ مرثیہ ہمارے لئے آج بھی مذہبی نظم کے طور پر زیادہ اہم ہے، اس کی ادبی اہمیت فروغی اور ثانوی ہے۔ بلکہ اکثر لوگوں کے خیال میں اس میں ادبی اہمیت اور حسن بہت کم ہے، کیوں کہ اس میں ”واقعیت“ نہیں۔ قصیدہ تو بالکل ہی گردن زدنی ہے، کیوں کہ اس میں بادشاہوں اور امرا کی جھوٹی تعریف کے پلے بانڈھے جاتے ہیں۔ اور غزل کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ اس میں ربط و تسلسل نہیں، اس میں واقعیت نہیں، اس میں بس چند ہی فرضی، مخرب الاخلاق، اور مبالغہ آمیز مضامین ہیں (چپائے ہوئے نوالے، چچڑی ہوئی ہڈیاں) اس کا معشوق خیالی اور ناقابل یقین ہر جاتی ہے، اور اس کا عاشق ”غیر

اخلاقی“ اور ”غیر صالح“ اخلاق و جبلت کا مجموعہ۔ کیا یہ بات ہمارے نقادوں کے لئے لمحہ فکریہ نہیں فراہم کرتی کچھ آج بھی ہماری تنقید میں مروج تقریباً ہر رائے اور تقریباً ہر فیصلہ ”آب حیات“ اور ”مقدمہ شعرو شاعری“ سے مستعار ہے، اور ان دونوں کتابوں کا (واضح یا غیر واضح) ایجنڈا بس یہی ہے کہ شاعری کے اصول بدلے رہتے ہیں اور ہماری کلاسیکی شاعری کا بیش تر حصہ ”سچائی“، جذبے کی بے ساختگی، ”اخلاقی قوت“ وغیرہ سے عاری ہے، لہذا ہماری شاعری کو ”اصلاح“ کی سخت ضرورت ہے، تاکہ یہ ”ان نیچرل“ کے بجائے ”نیچرل“ ہو سکے؟ دنیا کا تو یہ طریقہ ہے کہ اپنے تہذیبی اکتسابات پر لوگ فخر کرتے ہیں، اور ہمارا یہ عالم ہے کہ اپنے تہذیبی اکتسابات میں کیڑے نکالتے ہماری زبان نہیں تھکتی۔

باہر سے مستعار لئے ہوئے تنقیدی اصولوں کو آفاقی سمجھ کر ان کی روشنی میں اپنے ادب کو پرکھنے کا نتیجہ ہم دیکھ چکے۔ اب ایک منٹ ٹھہر کر یہ بھی دیکھ لیں کہ کیا یہ ممکن تھا، یا ممکن ہے، کہ ہم خود اپنی شاعری میں سے ایسے اصول نکالیں جو آفاقی ہوں؟ اس کا سادہ اور سیدھا جواب یہ ہے کہ ایسا ہونا نہ تو ممکن ہے اور نہ ضروری ہے۔ ضروری اس لئے نہیں کہ ہم اردو شاعری پر تنقید لکھ رہے ہیں، چینی یا لاطینی یا انگریزی شاعری پر نہیں۔ ممکن اس لئے نہیں کہ جس طرح باہر کے اصول ہمارے لئے کارآمد نہیں، اسی طرح ہمارے اصول باہر کے لئے کارآمد نہیں۔ ہر تہذیب اپنے اصول مقرر کرتی ہے۔ اس کی بنیادی اور بالکل سامنے کی وجہ یہ ہے کہ ہر تہذیب کائنات اور اس کے مسائل کو برتنے کے وہ طریقے ہی ایجاد یا حاصل کرتی ہے جو اس کے داخلی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ تہذیبیں اپنے رویے اور طریقے اپنے نظریہ کائنات پر قائم کرتی ہیں۔ تہذیب کا سب سے پر قوت اور موثر اظہار ادب ہے، لہذا ہر تہذیب اپنے طور پر طے کرتی ہے کہ ہم کس چیز کو ادب کہیں گے، اور بحیثیت ادب کس چیز کو کتنی قیمت دیں گے؟ اور میدانوں میں تو ممکن ہے کہ تھوڑی بہت مفاہمت ہو جائے، لیکن ادب کے معاملے میں مفاہمت عرصہ دراز کے باہم عمل اور رد عمل کے بعد ہی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایڈورڈ فوسلر، ازرا پاؤنڈ، اور آرتھر ویلی کے کارنامے چینی طرز کی شاعری کو انگریزی میں عام کرنے کے لئے کافی ٹھہرتے۔

کسی ادب کو پڑھنے کے لئے ”آفاقی تنقیدی اصول“ سے زیادہ ضروری اس بات کا جاننا ہے کہ جس تہذیب نے وہ ادب پیدا کیا ہے اس میں (یعنی اس کے ادبی معاشرے میں) کس چیز کو ”ادب“ کہتے ہیں اور وہاں کن ادبی اقدار کو زیادہ حسن یا اہمیت کا حامل قرار دیا جاتا ہے اور کن کو اہمیت یا خوبی سے

عاری سمجھا جاتا ہے؟ کیوں کہ آخری تجربے میں بس یہی بات نکلتی ہے کہ جن متون کو ادبی معاشرہ ادب کہے وہ ادب ہیں، جن کو ادبی معاشرہ اچھا ادب کہے وہ اچھا ادب ہیں، اور جن کو ادبی معاشرہ بڑا ادب کہے وہ بڑا ادب ہیں۔ کسی ادبی معاشرے میں جن چیزوں کو ادب کے طور پر قبول کیا جاتا ہے، ان میں بعض باتیں مشترک ہو سکتی ہیں (اور ہوتی ہیں) ان میں بعض باتیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں (اور کبھی کبھی ہوتی ہیں) جنہیں دوسرے ادبی معاشرے بھی ادب کے طور پر خود بخود قبول کر لیں۔ لیکن عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ دوسرے معاشرے والا پوچھ کر معلوم کرتا ہے کہ تمہارے یہاں کیسی چیزوں کو ادب کہا جاتا ہے، اور ان کو پرکھنے کے لئے تمہارے یہاں کیا وسائل اور طریقے ہیں؟ تمہارے یہاں کون سی اصناف رائج ہیں اور ان اصناف کے امتیازی صفات کو تم لوگ کس طرح بیان کرتے ہو؟ یہ باتیں اس قدر سامنے کی اور واضح بالذات ہیں کہ ان کو دلیل کی ضرورت شاید نہ ہو۔ لیکن چوں کہ حالی اور آزاد کے زیر اثر (پھر ترقی پسندوں کے طفیل) ہم لوگ ”آفاقی اصول تنقید“ کے مفروضے پر ایمان لائے ہیں، اس لئے یہاں چند دلائل پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ادب ایک طرح کا نظام (System) ہے جو خود مختلف اصناف کے نظام سے مل کر بنا ہے۔ لہذا اگر اصناف کے قاعدے معلوم کر لئے جائیں تو ادب کے قاعدے معلوم ہو سکتے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے شاید روسی ہیٹ پسندوں نے اشارہ کیا تھا۔ کوئی بات کسی صنف میں محمود تو کسی اور صنف میں مذموم ہو سکتی ہے۔ لیکن چوں کہ تمام اصناف میں ”ادبیت“ مشترک ہوتی ہے اس لئے کوئی صنف جس ادبی نظام کا حصہ ہے، اس نظام میں بھی بعض باتیں مشترک ہوں گی، لیکن یہ اشتراک اسی حد تک ممکن ہوگا جس حد تک کسی صنف میں کوئی بات ممکن ہوگی۔ چوں کہ اصناف تمام دنیا میں مشترک نہیں ہیں، بلکہ مختلف تہذیبوں میں مختلف اصناف ہیں، اس لئے ادبی اصول (یعنی ”ادبیت“ کے معیار) بھی آفاقی نہیں ہو سکتے۔ وہ اصناف بھی، جو کئی تہذیبوں میں مشترک ہوتی ہیں، اپنے صحیح پن (validity) اور قبولیت کے لئے اس تہذیب کی محتاج ہوتی ہیں، جس میں وہ مروج ہیں۔ مثلاً ڈراما چین میں بھی ہے، قدیم (سنسکرت) ہندوستان میں بھی اور یونان میں بھی۔ لیکن تینوں اپنی اپنی جگہ اس قدر مختلف ہیں کہ (مثلاً) ارسطو کے معیار سے ہندوستانی ڈراما ناقص ہے اور چینی ڈرامے کا شاید وجود ہی نہیں۔ لہذا چینی ڈراما اس لئے ڈراما ہے کہ چین کی تہذیب اسے ڈراما قرار دیتی ہے۔ اور نزدیک آئیے تو فرانسیسی اور

انگریزی میں ڈراما لاطینی سے آیا اور لاطینی میں یونانی سے۔ لیکن انگریزی ڈراما نہ لاطینی ماڈل پر پورا اترتا ہے اور نہ یونانی ماڈل پر۔ لہذا انگریزی میں ڈراما ہے تو محض اس وجہ سے کہ انگریزی میں اسے ڈراما کہا جاتا ہے۔

اب اپنے گھر میں آئیے تو معاملہ اور بھی صاف ہو سکتا ہے۔ ہمارے یہاں غزل میں معشوق کے حسن کا بیان ہوتا ہے۔ لہذا اگر ہمیں کوئی ایسا متن دکھائی دے جس میں غزل کے ظاہری صفات (وزن و بحر، قافیہ) کے ساتھ معشوق کے حسن کا بیان ہو تو ہم اسے غزل کا شعر قرار دیں گے اور اگر اس میں معشوق کے حسن کا بیان کسی ایسے نچ سے ہو جس سے ہمارے کسی تہذیبی مفروضے کو ٹھیس پہنچے تو ہم اسے غزل کا شعر تو قرار دیں گے لیکن اسے خراب شعر بھی کہیں گے۔ مثلاً آتش کے اس مطلع پر تقریباً سب لوگ ناک بھوں چڑھائیں گے۔

حسن سے قدرت خدا کی رونظر آیا مجھے

ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

پہلے مصرعے میں تعقید ہے، لیکن بے لطف، اور مضمون کچھ نہیں۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر نہایت بھونڈی بات کہی ہے کہ معشوق کے گیسو کو پیغمبر اسلام کی داڑھی سے تشبیہ دی۔ نبی کا جوا احترام اور ان کے حسن کا جو تصور ہمارے ذہن میں ہے اس کے پس منظر میں یہ بات نہایت کریہہ اور ناگوار ہے کہ کسی عام انسان (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) کے گیسو کو ریش پیغمبر کا رتبہ دیا جائے۔ پھر داڑھی کی شکل اور بناوٹ اور ہے، گیسو کی شکل اور بناوٹ اور ہے، لہذا شعر قطعاً ناکام ہے۔

شاہ غلام اعظم افضل اللہ آبادی انیسویں صدی کے مشہور صوفی اور جید شاعر تھے۔ ان کے ساتھ دو اہم نسبتیں اور ہیں۔ وہ ناسخ کے ارشد تلمیذ اور شاہ عبد العظیم آسی کے استاد تھے۔ سید شاہد علی سبز پوش نے حضرت شاہ آسی کے دیوان ”عین المعارف“ کے دیباچے میں لکھا ہے:

ایک مرتبہ جب شاہ (غلام اعظم) صاحب لکھنؤ تشریف لے گئے تو

ناسخ سے اجازت مانگی کہ اگر آپ فرمائیں تو حضرت آتش سے بھی مل آؤں۔

ناسخ نے اجازت دی اور یہ الفاظ فرمائے کہ ”دیکھو وہ بڑھا کا لالہ ہے اس

کے کسی شعر پر اعتراض نہ کرنا۔“ چنانچہ شاہ صاحب حضرت آتش مغفور کے پاس

تشریف لے گئے۔ رسم تعارف کے بعد شاہ صاحب نے غزل سنانے کی فرمائش کی۔ آتش نے یہ مطلع پڑھا۔

حسن سے قدرت خدا کی رونظر آیا مجھے
ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

شاہ صاحب نے لاحول پڑھا۔ آتش خاموش ہو گئے۔ پھر کوئی شعر نہیں سنایا۔ جب واپس آئے تو ناخ سے قصہ سنایا۔ ناخ نے کہا کہ میں نے تم سے پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ وہ بڑھا کا مل الفن ہے اس پر کوئی اعتراض نہ کرنا۔ حضرت (آسی) فرماتے تھے کہ شاہ صاحب نے آتش کے شعر کو معشوقان مجازی کی تعریف میں سمجھا اس وجہ سے ریش پیغمبر کی تشبیہ پر برا فروختہ ہو گئے۔ حالاں کہ آتش نے امام حسین علیہ السلام کی منقبت میں فرمایا ہے اور ریش پیغمبر سے ان کے گیسو کو مشابہت دی ہے۔ بلاغت کے قاعدے سے مشبہ سے مشبہ افضل ہے اس لئے ریش پیغمبر کی فضیلت امام حسین کے گیسو پر باقی رہی۔ شعر اپنی جگہ پر بے مثل ہے۔

یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ خود آتش نے اس مطلع میں کیا معنی رکھے تھے؟ (منشائے مصنف پر تفصیلی بحث جلد دوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو) بنیادی بات یہ ہے کہ آتش کا مطلع اگر منقبت کا شعر سمجھا جائے تو یقیناً بے مثل ہے، اور اگر اسے غزل کا شعر سمجھا جائے تو بے شک بھونڈا اور قابل گرفت ہے۔ اس بحث سے مندرجہ ذیل اہم نکات پیدا ہوتے ہیں:

(۱) کسی متن کو سمجھنے کے لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ اسے کن

رسمیات (convention) کے تحت پڑھا جائے۔

(۲) ہر متن کسی نہ کسی صنف میں ہوتا ہے۔ ہر صنف کی اپنی رسمیات

ہوتی ہے، رسمیات سے مراد وہ قاعدے ہیں جن کی رو سے متن بنایا جاتا ہے۔ غزل کی رسمیات اور ہے، اور منقبت کی رسمیات اور ہے۔

(۳) کسی زبان میں جتنے اور جتنی طرح کے متن بن سکتے ہیں ان میں

بعض رسومیاتی عناصر مشترک ہوتے ہیں۔ مثلاً منقبت اور غزل میں وزن و بحر، ردیف و قافیہ، مطلع وغیرہ مشترک ہو سکتے ہیں۔

(۴) لہذا ان رسومیاتی عناصر کو جاننا ضروری ہے جن کی رو سے، اور جن کے تحت وضع کردہ قاعدوں کی پابندی کر کے، کوئی متن معنی خیز بنتا ہے۔ مثلاً اگر آپ کو بتایا نہ جائے کہ مندرجہ ذیل شعر عشقیہ ہے، تو آپ اسے سمجھنے سے قاصر رہیں گے۔

ہے صاعقہ و شعلہ و سیاب کا عالم

آتا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے غالب

اور اگر آپ کو اردو غزل کے رومیات اور شعریات نہ معلوم ہوں تو اس معلومات کے باوجود، کہ شعر عشقیہ ہے، یہ شعر آپ کی نظر میں مضحکہ خیز یا غیر واقعی، یا مہمل رہے گا۔

(۵) لہذا کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ نہیں، صرف ان قاعدوں کی روشنی میں ہو سکے گا جو اس تہذیب میں مروج ہیں جس نے وہ متن بنایا ہے۔

(۶) جن قاعدوں کا ذکر نمبر ۵ میں ہوا، وہ تین عنوانات کے تحت بیان ہو سکتے ہیں۔ اول تو رومیات و قواعد، مثلاً بحر، وزن، قافیہ، شعر کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا۔ اور (اگر غزل کی رومیات کا ذکر ہو تو) غزل کی دوسری صنفی خصوصیات، مثلاً یہ کہ غزل عشقیہ شاعری ہے، جس میں زیادہ تر دوری کے مضامین بیان ہوتے ہیں اور جس کا ہر شعر عام طور پر الگ الگ مفہوم رکھتا ہے۔ دوم جمالیات، یعنی وہ عناصر یا وہ شرطیں جن کے اعتبار سے کوئی شعر اچھا مانا جائے گا۔ مثلاً مضمون آفرینی، معنی آفرینی، وغیرہ۔ سوم کائنات، یعنی جس تہذیب نے وہ شاعری پیدا کی ہے اس میں حیات و کائنات کے بارے میں کیا معتقدات اور کیا تاثرات مروج ہیں۔

میرا یہ بیان، کہ کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ نہیں، صرف ان قاعدوں کی رو سے ہو سکے گا جو اس تہذیب میں مردوج ہیں، بظاہر تنقیدی کارروائی اور تصورات پر ضرب کاری لگاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، پہلی بات تو یہ جو باتیں بھی اس سوال کے جواب میں کہی جائیں کہ فلاں تہذیب میں کس طرح کے متن کو شعر کہتے ہیں، تنقیدی ہی باتیں ہوں گی۔ فرق صرف یہ ہوگا کہ بات کسی (فرضی یا اصلی) آفاقی معیار کے حوالے سے نہیں بلکہ اس تہذیب کے حوالے سے ہوگی جو اس متن کی خالق اور مالک ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی یا میر یا محمد قلی شاہ جب شعر کہتے تھے تو ان کے سامنے (واضح یا غیر واضح) کوئی تصور تو رہتا ہوگا کہ میں جس تخلیقی معاشرے (ادبی سماج، یا Literary community) کا فرد ہوں، وہ کس طرح کی تحریر کو (اچھی) شاعری سمجھتا ہے۔ یا سمجھے گا۔ اور اس ادبی سماج کو بھی بخوبی معلوم رہا ہوگا کہ ہماری نظر میں شاعری کس چیز کا نام ہے۔ جب ہاشمی بیجا پوری اپنی غزل میں صاف صاف عورت کو مستحکم اور عاشق بنا کر پیش کرتا تھا تو کیا اسے معلوم نہ رہا ہوگا کہ اس طرح کی شاعری کو بھی شاعری کہا جاتا ہے؟ ورنہ وہ ایسا طرز کیوں اختیار کرتا؟

ہمارے کلاسیکی شعرا انگلستان یا فرانس والوں سے تو پوچھنے نہیں گئے تھے کہ بھائی تمہارے یہاں شاعری کے کیا معیار ہیں؟ ہمیں بتا دو تا کہ ہم بھی ان کا اتباع کریں۔ پوچھنے تو وہ ایرانیوں سے بھی نہیں گئے تھے جن کی شاعری کا (بقول بعض) اردو شاعری محض ایک چہ بہ ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اردو تو اردو، فارسی زبان میں سبک ہندی کی شاعری اہل ایران کو متاثر نہیں کرتی، بلکہ ان کی سمجھ میں ہی نہیں آتی۔ اور ہمارے نقادان ایران و مغرب پرست بار بار کہتے ہیں کہ اردو شاعری سرسرا ایرانی شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہے۔ اگر بالفرض ایسا ہو بھی، تو اس سے بس یہی ثابت ہوتا ہے کہ اردو کے ادبی سماج نے ایرانی سانچوں کو قبول کر لیا۔ اب وہ اردو کے سانچے ہو گئے۔ لہذا کوئی تہذیب جس سانچے اور معیار کو اختیار کر لے وہی اس کا اپنا سانچا اور معیار ہے۔ اس سے پھر بھی یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری کے سانچے اور معیار آفاقی ہوتے ہیں۔

چونکہ متن کے معنی کی طرف پہلا قدم اٹھانا اس بات کا معلوم کرنا ہے کہ یہ متن کس صنف میں ترتیب دیا گیا ہے؟ اور چونکہ اصناف مقامی ہوتی ہیں، آفاقی نہیں، اس لئے معنی (= ادبی معیار کو متعین کرنے کا وسیلہ) بھی مقامی ہی شے ہے۔ کسی متن کو ہو بہو کسی دوسری زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں، لیکن

اس کا مطلب یہ نہیں کہ دوسری زبان یا دوسری تہذیب کے تنقیدی اصول اور متن سازی کے قاعدے کسی اور زبان کے لئے کارآمد نہیں۔ ان کا تھوڑا بہت کارآمد ہونا قطعی ممکن ہے۔ اور بعض حالات میں یہ بات مفید بھی ہوتی ہے کہ غیر تہذیب سے روشنی حاصل کر کے اپنے تہذیبی مظاہر کے تجزیہ و تشریح میں مدد لی جائے۔ لیکن غیر تہذیب کی روشنی میں یہ نہیں ملے ہو سکتا کہ ہمارا کوئی تہذیبی مظہر تہذیب کا اظہار کہلانے کے لائق ہے کہ نہیں۔ اور اس کی اچھائی برائی کا فیصلہ تو غیر تہذیب کے اصولوں کی روشنی میں بالکل ہی نہیں ہو سکتا۔ مثلاً یونانی شاعری میں قافیہ نہیں اور عربی شاعری میں ردیف نہیں۔ اب ظاہر ہے کہ اس بات کا فیصلہ عربی شاعری کے اصول کی روشنی میں نہیں ہو سکتا کہ یونانی زبان میں لکھی ہوئی غیر مقفی نظم شاعری ہے کہ نہیں، اور اس بات کا فیصلہ، کہ کون سی غیر مقفی نظم اچھی کہلائے گی، عربی شاعری کے اصولوں کی روشنی میں ممکن ہی نہیں ہے۔ اور عربی کی غیر مردف شاعری کی روشنی میں ردیف کی خوبی یا خرابی پر بحث ہی نہیں ہو سکتی۔

ممکن ہے اس کے جواب میں آپ کہیں کہ قافیہ یا ردیف کا روح شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ لہذا قافیہ ردیف وغیرہ کا ہونا نہ ہونا ہماری بحث سے غیر متعلق ہے۔ اس بیان میں متعدد مغالطے ہیں۔ سب سے پہلا مغالطہ تو یہ کہ کسی زبان میں شاعری کی روح کہاں اور کیا ہے، اس کا فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں؟ اگر آپ اس خیال میں ہیں کہ ”شاعری“ تو کوئی آفاقی کیفیت ہے، اور وزن، بحر، قافیہ اور اس طرح کہ بقیہ چیزیں صرف ”ظاہری“ ہیں اور کلام کا ”زیور“ ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر شاعری کوئی آفاقی کیفیت ہوتی تو ترجمہ شدہ متن اور اصل متن میں کوئی فرق نہ ہوتا۔ وزن، بحر، قافیہ وغیرہ کو ظاہری چیزیں قرار دینے میں دوسرا مغالطہ اس بنا پر ہے کہ ”موزوں“ کلام کی کوئی تعریف ممکن نہیں۔ موزونیت کسی کلام کی وہ صورت حال ہے جس کا احساس کیا جاسکتا ہے، لیکن جو کلام کسی ایک زبان میں موزوں ہے، وہ کسی دوسری زبان میں ناموزوں بھی ہو سکتا ہے۔ دوسری زبان کیا، اپنی ہی زبان میں اگر کسی نامانوس بحر میں کلام کہہ دیا جائے تو وہ ”ناموزوں“ محسوس ہوگا۔ لہذا وہ چیز جو کسی کلام کا وصف ذاتی ہو، اسے محض ظاہری اور زیبائشی نہیں کہا جاسکتا۔ یہی حال ردیف و قافیہ کا ہے، کہ وہ معنی میں اضافہ کرتے ہیں۔ لہذا ان کو منہا کرنے سے کلام کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ان کو محض ظاہری اور زیبائشی نہیں کہہ سکتے۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس بات کو پوری قوت کے ساتھ ثابت کر دیا تھا کہ فن پارہ ان تمام لسانی ترکیبوں

اور اوضاع کا مجموعہ ہے جو اس میں برتے گئے ہیں۔ تیسرا مغالطہ یہ ہے کہ شاعری کی ”روح“ (وہ جو کچھ بھی ہو) اور اس کے جسم، ہیئت، ظاہری شکل و صورت (وہ جو کچھ بھی ہوں) کو الگ الگ کیا جاسکتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ غزل بطور صنف کی شناخت اس کی ہیئت خارجی ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ غزل کی ہیئت خارجی کو ترک کر دیں اور پھر بھی آپ کا متن غزل کہلائے۔

آپ کہیں گے، نہ سہی، لیکن میرا متن ”شاعری“ تو کہلائے گا۔ مجھے غزل کی ہیئت خارجی سے بحث نہیں، مجھے تو اس کی اس صفت سے غرض ہے جسے ”شاعری پن“ یا کمسن (Jacobson) کی زبان میں poeticalness کہتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ غزل کا ”شاعری پن“ غزل سے باہر نہیں ہے۔ یعنی بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو غزل کے اندر ”شاعری“ ہیں اور غزل کے ماہر شاعری نہیں ہیں۔ مثلاً میر کا مطلع ہے۔

حر گرہ عید میں دور سیو تھا

پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا

حسن اتفاق سے (بلکہ شاید جان بوجھ کر) میں نے ایسا شعر اٹھایا ہے جس کی ترتیب الفاظ بالکل نثر کی سی ہے۔ اب اس کو نثری شکل میں لکھتے ہیں۔

حر گرہ عید میں دور سیو تھا، پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا۔

اس متن کو کاغذ پر لکھ کر کسی شخص کو دکھائیے جسے معلوم نہ ہو کہ یہ غزل کا مطلع ہے اور پوچھئے اس میں ”شاعری پن“ ہے کہ نہیں۔ وہ شخص آپ سے پوچھے گا کہ اس متن کا شکم کون ہے اور مخاطب کون؟ وہ کون سی تہذیب ہے اور کس طرح کی عید ہے جس میں لوگ جمع ہو کر شراب پیتے ہیں؟ آپ کہیں گے اجی دوسرا جملہ پورا پورا استعارہ ہے، اس کو لغوی معنی میں کیوں لیتے ہو؟ ممکن ہے وہ شخص آپ کے کہنے سے مان جائے، لیکن وہ پھر بھی کہے گا اجی عام روزمرہ کے استعمال میں ہم اس طرح کے استعارے کہاں برتتے ہیں؟ لیکن چلو مان لیا یہاں استعارہ ہے، لیکن یہ تو بتاؤ یہ استعارہ کس موقع پر استعمال کیا گیا ہے؟ صرف استعارے سے کیا ہوتا ہے؟ اس کا سیاق و سباق سمجھاؤ۔ (کم سے کم امام عبدالقادر جاناں تو یہی کہتے تھے۔) آپ کہیں گے پہلا جملہ بھی استعارہ ہے، اور وہی دوسرے جملے کا سیاق و سباق ہے۔ وہ کہے گا، پہلے جملے کا سیاق و سباق بتاؤ۔ ٹھک آ کر آپ کہیں گے، ارے احمق یہ میر کی غزل کا مطلع ہے جسے میں

نے نثر کی طرح لکھ کر تمہارا امتحان لیا ہے۔ اب اگر وہ شخص غزل سے واقف ہوگا تو کہے گا، تو پھر ایسے کیوں نہیں کہتے کہ یہ غزل کا مطلع ہے؟ اب میں نے مان لیا کہ اس میں شاعری پن ہے۔ اور اگر اس شخص کو غزل کے بارے میں کچھ نہ معلوم ہوگا تو وہ پوچھے گا، غزل کیا ہوتی ہے؟ جب آپ اس کو غزل کے بارے میں بنیادی باتیں سمجھا چکیں گے تو وہ شخص (بشرطیکہ اس کا نام کلیم الدین احمد یا حالی نہ ہو) کہے گا کہ تم نے بیکار اتنا وقت ضائع کیا۔ تم پہلے بتا دیتے کہ یہ کلام تمہارے یہاں شاعری کہلاتا ہے تو میں اسی وقت جواب دے دیتا کہ اگر یہ کلام تمہاری تہذیب میں شاعری ہے تو پھر اس میں شاعری پن لازماً ہوگا۔

ہو سکتا ہے آپ کہیں یہ سب فرضی باتیں ہیں۔ اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ وہ شخص دینی باتیں کہتا جو تم نے بیان کی ہیں؟ لہذا مندرجہ ذیل متن پر غور کریں کہ اس میں ”شاعری پن“ ہے کہ نہیں:

آج میں نے ان کے گھر کئی بار آ دی بھیجا۔ جب سنا تو یہ سنا، دو چار آ دی بیٹھے ہیں۔

اب اگر آپ یہ کہیں کہ اس میں شاعری پن کہاں، یہ تو سپاٹ بیان ہے اور میں کہوں کہ جناب یہ تو سارا استعاراتی بیان ہے، تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ کہ اچھا اگر استعاراتی بیان ہے تو اس میں شاعری پن لازمی طور پر ہوگا، لیکن اس بات کا ثبوت کہ یہ بیان استعاراتی ہے؟ میں جواب میں کہوں گا کہ جناب یہ غزل کا مطلع ہے۔

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آ دی

جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آ دی

(اکبر الہ آبادی)

لا محالہ آپ جواب میں کہیں گے کہ تم عجب آ دی ہو، پہلے ہی کیوں نہ کہا کہ تم نے غزل کے مطلعے کی نثر کی ہے۔ تب تو میں فوراً کہہ دیتا کہ اس میں شاعری پن ہے۔ لیکن اتنا کہہ کر آپ اچانک سختی سے منہ بند کر لیں گے۔ کیوں کہ آپ کو خیال آئے گا کہ آپ جب بھی زبان کھولتے ہیں، اپنی نفی کرتے ہیں۔

جب یہ بات ثابت ہوگئی کہ کسی کلام میں لازمی طور پر ”شاعری پن“ نہیں ہوتا بلکہ ”شاعری پن“ ایک تہذیبی تصور ہے، اور ہر تہذیب میں ”شاعری پن“ کے معیار مختلف ہو سکتے ہیں، تو سوال اٹھتا ہے کہ کیا ہر تہذیب بالکل الگ تھلگ اور تنہا زندگی گزارتی ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ میں پہلے ہی کہہ چکا

ہوں کہ جن تہذیبی مظاہر کو آپ باہر سے لے کر اپنا لیں وہ آپ کے ہو جاتے ہیں۔ میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ غیر تہذیبوں کی بصیرتوں کو ہم اپنے کلام میں لا سکتے ہیں، لیکن ان کو ہم اپنے تصورات کی تیغ کے لئے استعمال نہیں کر سکتے۔ اگر ہم ایسا کریں گے تو ہمارا وہی حشر ہوگا جو حالی سے لے کر آج تک تقریباً تمام اردو نقادوں کا ہوا۔

پرانے زمانے میں (علامہ شبلی تک) یہ طریقہ تھا کہ لوگ عربی اور فارسی کے نقادوں سے اقتباسات اور تصورات لے کر اپنی بات کہتے تھے۔ جب عربی فارسی والوں کا سورج کجلا گیا اور مغربی (انگریزی) مصنفوں کا بول بالا ہوا تو ہم لوگوں نے اپنی تحریروں کو مغربی (انگریزی) مصنفوں کے اقوال سے آراستہ کرنا شروع کر دیا۔ اس میں بنیادی غلطی یہ تھی کہ عربی فارسی اور اردو میں بہت سی باتیں تہذیب کی سطح پر مشترک ہیں۔ (سب سے بڑی بات یہ کہ اصنافِ سخن تقریباً سب کی سب مشترک ہیں) لہذا اردو میں عربی فارسی کا حوالہ سراسر بے معنی نہ تھا۔ (اردو میں جو باتیں ایسی تھیں جن کا سرچشمہ عربی فارسی نقد شعر نہیں، بلکہ ہندوستانی فکر تھی، ان کے بارے میں فرض کر لیا گیا تھا کہ وہ بھی فارسی سے مستعار ہیں۔ بلکہ پرانے لوگ تو ہندوستانی فکر پر مبنی باتوں کو معرضِ تحریر ہی میں نہ لاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہمیں ان کو پہچاننے اور بیان کرنے میں اس قدر مشکل ہو رہی ہے کہ بس)۔ پھر یہ بھی تھا کہ ہندوستانی فکر پر مبنی جو باتیں اردو میں ہیں انھیں اردو والوں نے براہِ راست اور تقریباً غیر محسوس طور پر حاصل کیا تھا، اور وہ اردو کے تہذیبی تناظر میں پوری طرح مکمل مل گئی تھیں۔ اس کے برخلاف، مغرب (انگریزی) سے جو کچھ ہم نے لینا چاہا اس کا بڑا حصہ ہمارے تہذیبی مزاج سے بے گانہ اور ہمارے تصور حیات سے متغائر تھا۔ لیکن چوں کہ سیاسی اور سماجی دباؤ کے تحت مغربی خیالات ہم پر بڑی حد تک حاوی ہو چکے تھے، لہذا حسن و خوبی کا ماڈل ہم نے انگریزی ادب کو قرار دیا اور اپنے ادب (خاص کر کلاسیکی ادب) کے بارے میں ہم طرح طرح کے شکوک، شبہات، اعتداری رویوں، اور اپنے ادب کی ”اصلاح“ کی کوشش میں مبتلا ہو گئے۔

بالآخر یہ ہوا کہ ہم نے اپنے ادب کے زیادہ تر حصے کو غیر معتبر اور حقیر قرار دے دیا۔ اور اس کے جس حصے کو ہم نے قبول بھی کیا، اسے صحیح طرح پڑھنے سے ہم قاصر رہے۔ صحیح طرح پڑھنے سے میری مراد یہ ہے اس طرح پڑھنا جس طرح اس کے پڑھے جانے کی توقع اس ادب کے بنانے والوں کو تھی۔

ایسا نہیں ہے کہ ادب کو ایک سے زیادہ طریقوں سے پڑھنا ممکن نہیں ہے۔ لیکن ہر طریقے کو انھیں تصورات پر مبنی ہونا چاہئے جو اس تہذیب میں جاری اور موجود ہوں جس نے اس ادب کو خلق کیا ہے اور اگر کسی ادب کو کسی غیر تہذیب کے تصورات و مفروضات کی روشنی میں پڑھنا بھی ہے، تو پہلے اس کو اس کی اپنی تہذیب اپنی شعریات اور رومیات کی روشنی میں پڑھنا چاہئے، تاکہ معلوم ہو کہ اس ادب میں ہے کیا؟ گزشتہ سو برس سے ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم لوگوں نے اپنے ادب کو غیر تہذیب کے حوالے سے پڑھا۔ اور اس وقت یہ عالم ہے کہ وہ شعریات ہی ہم سے کھوئی گئی ہے جس کی رو سے کلاسیکی زمانے کے لوگ اپنے شعر بتاتے تھے۔ لہذا کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لئے بے معنی ہے، اور جو حصہ معنی خیز ہے بھی، وہ صرف اس لئے بامعنی ہے کہ غیر تہذیب کے تصورات کو ہم سمجھنے تان کر اس پر منطبق کر سکتے ہیں۔

کسی ادب کو سمجھنے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے انھیں تصورات شعر و تصورات کائنات کے روشنی میں پڑھا جائے جن کی روشنی میں وہ ادب لکھا گیا تھا۔ لہذا کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے بغیر ہم کلاسیکی ادب سے پورا معاملہ نہیں کر سکتے، اور کچھ نہیں تو کلاسیکی شعریات کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ ہماری شاعری پر گزشتہ سو برس سے جو اعتراضات ہو رہے ہیں (اور یہ معترضین ہمارے ہی لوگ ہیں، غیر لوگ نہیں) ان کا جواب ہو سکے، تاکہ ہم اپنی کھوئی ہوئی عزت نفس واپس پا سکیں۔ کلاسیکی شعریات کے بغیر ہماری ادبی میراث کا بہت بڑا حصہ ہم لوگوں کی روایت سے محو ہو چلا ہے۔ بہت سارا تو ایسا ہے کہ درس گاہ میں بھی اس کا وجود نہیں۔ اور جس کا وجود درس گاہ میں ہے، وہاں بھی اس کی حیثیت اس غریب رشتے دار کی ہے جسے شادی بیاہ میں بلائے بغیر چارہ نہیں، لیکن جس کے وجود سے آنکھ چرانے اور جس کو بادل ناخواستہ برداشت کرنے ہی میں ہم اپنی عافیت سمجھتے ہیں۔ آج کون ہے جو ہمارے قصیدوں (یہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر) بیش تر مثنویوں، بیش تر غزلوں اور مرثیوں، داستانوں اور رباعی پر فخر کرتا ہو؟ یا اگر فخر نہ بھی کرتا ہو تو ان کو کم سے کم اس حد تک قابل قدر سمجھتا ہو کہ ان کے ضائع ہوجانے پر افسوس کرنے کی ہمت رکھے؟ داستانوں کی عظیم الشان دنیا ہم سے تقریباً بالکل ضائع ہو چکی ہے، لیکن ایک دو لوگوں کے سوا کسی کے کان پر جوں تک نہ رہیگی۔ کلاسیکی غزل کو تو چھوڑیے، داغ جیسے شاعر کو بھی ہم اپناتے ہوئے شرماتے ہیں۔ ”مقدمہ شعر و شاعری“ کے وہ چند صفحات جن میں غزل کے مضامین کی

”بھٹی“ اور ”غیر واقعیت“ کا مذاق اڑایا گیا ہے، آج بھی ان لاکھوں اشعار پر بھاری ہیں جن میں بے مثال خلا قانہ قوت صرف ہوئی ہے۔ اگر ہم نے اپنے ادب کو ”تقیدی اصولوں“ کے بجائے ان مفروضات کی روشنی میں پڑھا ہوتا جن کے اعتبار سے اس ادب میں معنی پیدا ہوتے ہیں، تو آج یہ صورت حال نہ ہوتی۔

لیکن اگر ایسا ہے تو ہمارے جدید نقد ادب کے اس شہرہ آفاق اصول کا کیا ہوگا جس کی رو سے اچھا ادب ہر زمانے میں اچھا ادب رہتا ہے، اور ہر عہد زمانہ گذشتہ کے ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی خوبیاں اور نئی معنویتیں دریافت کرتا ہے؟ اس اصول کی صحت میں کلام نہیں، لیکن آزاد اور حالی نے اس سے یہ نتیجہ غلط نکالا کہ ادب بدلتا رہتا ہے، اس کے اقتدار بدلتے رہتے ہیں، اور اگر ادب (یا ادب بنانے والوں) کو ان بدلے ہوئے اقتدار کا، اور تاریخ ادب و تہذیب کے اصول تغیر کا پتہ نہیں تو ادب انحطاط پذیر ہو جاتا ہے (جیسا کہ آزاد اور حالی نے ”ثابت“ کیا)۔ اس خیال میں بھی کئی مغالطے اور غلط فہمیاں ہیں۔ مثلاً سب سے پہلی بات تو یہ کہ کلاسیکی زمانے میں ہمارے یہاں ادب کا تصور یہ تھا کہ وہ ایک زمان یعنی (synchronic) ہے۔ ماضی یہاں کچھ نہیں۔ سب کچھ بہ یک وقت موجود ہے۔ چنانچہ کلاسیکی عہد میں یہ بات بالکل عام، اور مقبول خاص و عام تھی، کہ کسی مضمون، کسی محاورے، کسی استعمال، وغیرہ کی سند قدیم مستند شعرا سے دینی چاہئے۔ و عام اس سے کہ قدیم مستند شعرا کا زمانہ آپ کے زمانے سے بہت دور ہے، اور ان کے زمانے کے حالات اب قصہ پارینہ ہو چکے ہیں۔ مثلاً ”خوش معرکہ زیبا“ میں ہے کہ سعادت خاں ناصر نے اپنا ایک شعر تاریخ کو سنایا۔

طے نہ رخ سے اگر غازہ عذار ہوں میں

نہ آنے دے مجھے آنکھوں میں گر خمار ہوں میں

ناصر کہتے ہیں کہ تاریخ نے ”فرمایا کہ ”خمار“، ”اتار“ کو کہتے ہیں تم نے ”نشاء“ کے مقام پر باندھا ہے۔“ میں نے کہا ”خمار“ کے معنی لغت میں ”کیفیت شراب“ کے آئے ہیں۔“ پھر انھوں نے صائب (وفات ۱۶۶۹) سودا (وفات ۱۷۸۱) اور مرزا تقی ترقی (وفات؟ شاگرد میر سوز) کے شعر پیش کئے۔ تاریخ نے، جو بقول محمد حسین آزاد ”کتاب پڑھتے پڑھتے خود کتاب ہو چکے تھے“ جواب میں کہا، کہ ہوگا، لیکن میرے نزدیک درست نہیں۔ یعنی سعادت خاں ناصر جب پرانے شعرا کی سند لائے تو تاریخ نے

یہ نہیں کہا کہ زمانہ حال کی سند لاؤ۔ انھوں نے صرف اپنا اجتہاد بیان کیا کہ میرے نزدیک غلط ہے۔ اصول استناد سے انکار انھوں نے بھی نہیں کیا۔

ممکن ہے زمانہ حال کے بعض طبائع کلاسیکی شعریات میں یک زمانی (synchronicity) کے تصور کو ”غیر تاریخی“ اور ”غیر حقیقی“ کہہ کر مسترد کر دیں۔ لیکن ہمیں تو یہ دیکھنا ہے کہ خود کلاسیکی لوگوں کا ادب کے بارے میں کیا رویہ تھا؟ جب ان کے یہاں تمام ادب بہ یک وقت موجود تھا، تو ان کے لئے یہ تصور بھی مہمل تھا کہ ادب کے اقدار بدلتے رہتے ہیں، اور ہر زمانہ پرانے ادب کو اپنے اقدار کی روشنی میں پڑھتا ہے۔ لیکن دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ جب ہمیں پرانے شاعروں کے بارے میں یہ معلوم ہی نہیں کہ وہ کیا کہہ اور کر رہے تھے، تو یہ ہم کس طرح معلوم کریں گے کہ آج کے زمانے کے لئے ان کی معنویت کیا ہے؟ اس نکتے کو ہانس یاؤس (Hans Jauss) نے یوں بیان کیا ہے:

The literary historian must first become a reader again himself before he can understand and classify a work, in other words, before he can justify his own evaluation in light of his own position in the historical progression of readers.

ترجمہ: ادبی مورخ کو اول تو دوبارہ قاری بن جانا یا قاری کا روپ اختیار کرنا چاہئے، کہ تبھی وہ کسی تحریر کو سمجھ سکے گا اور اس کی نوع متعین کر سکے گا۔ بالفاظ دیگر، اس کے پہلے کہ قارئین کی طویل تاریخی قطار میں قاری کی حیثیت سے کھڑا ہوا اپنے مقام کی روشنی میں جو تعبیر وہ بیان کرے اس کی توجیہ وہ اسی وقت کر سکتا ہے [جب وہ مورخ کا درجہ ترک کر کے قاری کا درجہ اختیار کرے]۔

یاؤس کا کہنا ہے کہ ہر تخلیقی معاشرے (community) کا ایک horizon of expectation یعنی توقعات کا افق ہوتا ہے، جس کی روشنی میں وہ معاشرہ کسی فن پارے کی تحسین قدر کرتا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں فرانس میں شائع ہونے والی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے وہ اپنی کتاب Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics میں بتاتا ہے کہ ان تمام شعری وقوعوں کی

حیثیت یک زمان (synchronic) ہے اور ان میں ”تین عناصر صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔“ اول تو وہ ”روایتی“ غنائی نظم (lyric) جو قائم ہو چکی تھی (دکتور ہیوگر) وہ آواں گارد اور برانگیخت کرنے والی (Lyric) جو اس وقت بودلیر لکھ رہا تھا، اور وہ (Lyric) جو روزمرہ اخباروں میں شائع ہوتی تھی اور جسے وہ ”فوری مصرف کے لئے بنائی ہوئی شاعری“ (Poetry that was intended for instant consumption) کہتا ہے۔

ہمارے کلاسیکی ادبی معاشرے اور یاؤس کے بیان کردہ معاشرے میں فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے یہاں بودلیر (Boudelaire) جیسا ”انقلابی“ اور آواں گارد (avant garde) شاعر غیر ضروری تھا۔ یہاں ہر شاعر اپنے اپنے طور پر (مضمون آفرینی کے ذریعہ) آواں گارد کا فرض انجام دے سکتا تھا۔ لیکن یاؤس نے ایک دوسری کتاب میں یہ نکتہ بھی واضح کر دیا ہے کہ ”تعبیر کے لئے کسی متن کے قبول و حصول کے وقت ہمیشہ یہ بات پہلے سے ذہن میں ہوتی ہے کہ جمالیاتی ادراک کے تجربے کا گذشتہ سیاق کیا ہے؟“ یاؤس کی زبان معنی سے اس قدر جوہل ہے کہ اس کا ترجمہ اس کے ساتھ بالکل انصاف نہیں کرتا۔ لہذا جہاں سے منقولہ بالا قول میں نقل کیا ہے، وہیں سے اس کا ایک اور جملہ بعینہ نقل کرتا ہوں، پھر اس کے ترجمے کی کوشش کرتا ہوں:

The new text evokes for the reader

(listener) the horizon of expectations and rules from

familiar texts which are then varied, corrected,

changed, or just reproduced. Variation and correction

determine the scope, alteration and reproduction of

the borders and structure of the genre.

ترجمہ: قاری (سامع) کے لئے کوئی متن سب سے پہلے تو مانوس متون کی روشنی

میں توقعات کا افق برانگیز کرتا ہے۔ پھر وہ توقعات تبدیل ہوتے ہیں، ان کی تصحیح

و اصلاح ہوتی ہے، وہ بدل دیئے جاتے ہیں۔ یا پھر وہ بعینہ قائم رکھے جاتے

ہیں۔ تبدیلی اور تصحیح ہی اس بات کو متعین کرتی ہے کہ کسی صنف کا امکانی پھیلاؤ،

اس لی سرحد میں اس بات کی وضع اور اس کی دوبارہ تخلیق کس طرح ہوگی۔

(زبان کے بارے میں یہ بات ہم پہلے ہی کہہ چکے ہیں کہ اس میں کتنی ہی توڑ پھوڑ کی جائے، لیکن یہ رہتی اپنی اصل پر ہے، اس لئے جدید شعرا نے زبان کے ساتھ جو violence یعنی تشدد درو رکھا ہے اس سے گھبرانا عبث ہے۔)

بہر حال، بنیادی بات (جس کو ثابت کرنے کے لئے میں نے یاد اس کا حوالہ انگریزی کے پروفیسروں کو مطمئن کرنے کی غرض سے پیش کیا) یہ ہے کہ بیشک ہر زمانہ، گزشتہ ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی معنویتیں دیکھتا ہے، لیکن پڑھنے کا یہ عمل شروع ہی نہیں ہو سکتا جب تک ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ گزشتہ زمانے والے کس چیز کو ادب سمجھتے تھے، اور کیوں؟ لہذا تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ اس استدلال میں بھی دور لازم آتا ہے کہ گزشتہ زمانے کا بڑا ادب نئے زمانے والوں کے لئے نئی معنویت رکھتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ غالب اور میر آج بھی ہمارے لئے معنی خیز ہیں، اس لئے بڑے شاعر ہیں لیکن آپ نے انہیں پڑھنے کے لئے منتخب کیوں کیا؟ جواب، اس لئے کہ وہ بڑے شاعر ہیں! تو پھر کیا ثابت ہوا؟ ممکن ہے کہ کسی اور شاعر (مثلاً نظام الدین نمون) کو آپ بڑا شاعر سمجھ کر پڑھیں، تو ان کا کلام بھی آپ کو زمان و مکان کی حدوں کے اس پار سے اس طرح بولتا ہوا نظر آئے کہ آپ اس میں اپنے زمانے کی معنویتیں دیکھ لیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر اپنے زمانے میں بہت عظیم مانا جاتا ہو، لیکن بعد میں اس کا وہ مرتبہ باقی نہ رہے۔ اس کے برعکس بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن دونوں صورتوں میں یہ بات پھر بھی اہم رہتی ہے کہ وہ کیا وجوہ تھے جن کی بنا پر کسی شاعر کے مرتبے میں (بہتر یا بدتر) تبدیل حال واقع ہوئی، یعنی ممکن ہے اس کے زمانے والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، یا بعد والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، وغیرہ۔ اس بات کا اس اصول سے کوئی تعلق نہیں کہ شعر کو (اور خاص کر ہمارے کلاسیکی ادب کو) انہیں توقعات کے افق میں رکھ کر پڑھنا چاہئے جو اس وقت کے ادبی، معاشرے میں رائج تھے۔ فیشن بہر حال شعرا کی تعین قدر پر اثر انداز ہوتا ہے، اور فیشن بدلتا بھی رہتا ہے۔ عام صورت حالات کے لئے یہ کلیہ بالکل مسلم ہے کہ شعر (ادب) کی قدر متعین کرنے کا پہلا طریقہ یہ ہے کہ اس کو اس زمانے اور اس تہذیب کی شعریات کے حوالے سے پڑھا جائے جس میں وہ لکھا (بنایا) گیا تھا۔

ہمارے یہاں بعض اوقات شاعر کی بڑائی کے طور پر کہتے ہیں کہ اپنے زمانے میں اس کی قدر

نہ ہوئی، لیکن بعد والوں نے اسے سمجھا (غالب کے بارے میں یہ اکثر کہا جاتا ہے)۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ بات بالکل جھوٹ ہے کہ غالب کے زمانے میں ان کی بڑی عزت و قدر نہ ہوئی۔ بنیادی بات اس طرح کے بیانوں کے پیچھے یہ ہے کہ زمانہ (خاص کر کلاسیکی زمانہ) شعر و شاعری ہوتا ہے، اور وہ اپنے سچے اور بڑے شاعروں کا حق نہیں ادا کرتا۔ یہ ایک محض رومانی تصور ہے، اور ممکن ہے شیلی کی Adonais جیسی نظمیں اور کولریج کی انھون زدہ نصف سے زیادہ زندگی، چٹرتون (Chatterton) کی جوان خودکشی، اس طرح کی چیزوں نے مل کر وکٹوریائی ذہن میں ایسا تصور پیدا کر دیا ہو (اور جو تصور وکٹوریائی ذہن میں جاری ہو، اسے اردو ذہن پر بھی جاری ہوتا ہی چاہئے تھا)۔ لیکن اس تصور کے مویدین کو نقد شعر اور فلسفہ تاریخ ادبی سے تھوڑا بھی مس ہوتا تو وہ دیکھ لیتے، کہ ہمارے کلاسیکی زمانے میں، جب (ٹی۔ ایس۔ الیٹ کے الفاظ میں) ہوشمندی کا انقطاع نہ ہوا تھا، اور فن کار اور سامع رقاری کے درمیان ربط و افہام کے سلسلے باقی تھے، ایسے کسی شاعر کا پیدا ہونا ہی ممکن نہ تھا جسے تخلیقی معاشرے کی قبولیت حاصل نہ ہو۔ فرق تعریف و تحسین کی کمی بیشی کا ہو سکتا تھا، لیکن کسی شاعر میں کوئی ایسی خوبی ہو جسے تخلیقی معاشرہ پہچان سکتا ہو، اور اس کے باوجود وہ خوبی نہ پہچانی جائے یہ شاذ و نادر ہی ممکن تھا۔ شاعری کوئی سائنسی دریافت، یا سیاسی تصور وغیرہ نہیں ہے جس کے بارے میں یہ امکان ہو کہ اگر وہ وقت کے آگے ہوئی تو لوگ اس کی قیمت و وقعت کو نہ سمجھ پائیں گے (جیسا کہ مینڈل (Mendel) کے نظریات Genetics کے بارے میں ہوا۔ ایسے معاشروں میں جہاں شاعر اور سامع رقاری کا ربط باقی ہو، وہاں شاعر کبھی وقت کے پہلے نہیں ہوتا۔ ہاں آج کے زمانے میں یہ ضرور ممکن ہے، کیوں کہ وہ رشتے جو فن اور سامع رقاری کے درمیان کلاسیکی عہد میں استوار تھے، اب باقی نہیں رہ گئے۔ اور آج تو تخلیقی معاشرے کا وجود بھی مشکوک ہو گیا ہے، خیر، یہ الگ بحث ہے۔

میں نے اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا تھا کہ میں اس بات کا قائل ہوں کہ استعارہ سچی شاعری کا جوہر ہے۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب میں تنقیدی اصولوں کی آفاقیت کا قائل ہی نہیں ہوں، تو پھر اس اصول کا متبع کیوں کر ہو سکتا ہوں؟ اس کا تھوڑا سا جواب اوپر آچکا ہے، لیکن چوں کہ یہ معاملہ بہت اہم ہے، اس لئے اس پر مزید گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے۔

شاعری میں استعارے کی مرکزیت سے انکار غیر ممکن ہے۔ لیکن اس بات کی وضاحت

ضروری ہے کہ استعارہ حقیقت کو بیان کرنے کا ذریعہ نہیں، بلکہ حقیقت کو دوبارہ بنانے (refashion) اور اس طرح توسیع معنی کا وسیلہ ہے۔ معنی کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ سیاق و سباق کا تابع ہے۔ اور حقیقت کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ زبان کے وہ باہر نہیں۔ اور زبان اظہار ہے تہذیبی تصورات کا۔ اس لئے ہر زبان میں تصور حقیقت، یا ہر زبان میں حقیقت کی حقیقت کا انعکاس، اپنے ہی طرز کا ہوتا ہے۔ خود استعارہ سیاق و سباق کا تابع ہے جیسا کہ ہم میر، آتش اور اکبر کے شعروں میں دیکھ چکے ہیں۔ لہذا استعارہ بنانے کے لئے کوئی ایسے قاعدے نہیں ہیں جو آفاقی ہوں، اور جب استعارہ سازی کے طریقے آفاقی نہیں ہیں تو استعارے کی مرکزیت کا اصول بھی اپنی اپنی زبان کے اصولوں کا تابع ہے۔

مغرب میں استعارے کے بارے میں غیر معمولی غور و فکر سے کام لیا گیا ہے۔ ایک بحث، جو وہاں بہت گرم رہی ہے، اس بات سے متعلق ہے کہ استعارہ سچائی پر مبنی، یا سچائی کو جاننے میں کارآمد ہے کہ نہیں؟ عام طور پر اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے۔ لیکن بعض لوگوں نے یہ کہا ہے کہ استعارہ اپنی ہی طرح کی حقیقت یا سچائی پیش کرتا ہے۔ استعارے سے (فلسفیانہ معنی میں) علم تو نہیں حاصل ہوتا لیکن اس سے ایک اور ہی طرح کا علم حاصل ہوتا ہے۔ بعد کے لوگوں نے، خاص کر لیوی اسٹراؤس کے زیر اثر، اس بات پر زور دیا کہ زبان (یا زبان کے اندر کوئی استعاراتی نظام، مثلاً اسطور) کا کام یہ ہے کہ قدرتی (Natural) اور سماجی (Social) تصورات و حالات کے اندر مطابقت پیدا کرے۔ لہذا استعارہ دراصل حقیقت کو refashion اور reorder کرتا ہے۔ بعض قبائلی زبانوں مثلاً ونو (Winto) کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ حقیقت کے تئیں انسان کا رویہ زبان کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً ڈوروثی لی (Dorothy Lee) نے لکھا ہے کہ ونو (Winto) زبان میں ایسی عبارت نہیں ہو سکتی: یہ.... ہے۔“ (مثلاً ہم کہتے ہیں ”یہ روٹی ہے۔“)۔ ونو میں کہا جائے گا ”میں اسے روٹی کہتا ہوں۔“ ”میں اسے روٹی سمجھتا ہوں۔“ یعنی اس زبان کے بولنے والے کا رویہ حقیقت کے تئیں جارحانہ اور انفرادی نہیں، بلکہ (self effacing) اور انفعالی ہے۔ (مثلاً ہمارے یہاں بھی ”آپ کا اسم شریف؟“ کا جواب عام طور پر ہوگا: ”مجھے فلاں کہتے ہیں۔“ یعنی اپنی شخصیت کو محو یا (efface) کرنے کی کوشش ہوگی۔) استعارہ چونکہ زبان کے اندر ہے اور بقول بعض، تمام زبان ہی استعارہ ہے) اس لئے استعارہ حقیقت کو دیکھنے، یا دوبارہ دیکھنے، کا ذریعہ ہے۔ اس حد تک بھی استعارے کا وجود زبان کے سیاق و سباق کے باہر نہ ہوگا۔

مشینی طور پر چوں کہ استعارے مشابہتوں کو دیکھنے کی صلاحیت کا نام ہے لہذا اگر کسی زبان میں دو اشیا میں مشابہت نہ ہوگی تو ان کے درمیان استعارہ کا رشتہ بھی قائم نہ ہوگا۔

مثلاً سنسکرت میں معشوقہ کو ”ہاتھی کی سی چال چلنے والی“ (یعنی مستانہ چال چلنے والی، سچ گامنی) کہا جاتا ہے۔ جن زبانوں میں معشوقہ کی چال اور ہاتھی کی چال کے درمیان مشابہت کا تصور نہ ہوگا، وہاں یہ استعارہ بھی نہ ہوگا۔ ہمارے یہاں چوں کہ معشوقہ کی ”مستانہ چال“ کا تصور ہے، اور سنسکرت زبان کی تہذیب اور ہماری زبان کی تہذیب میں بہت سی باتیں مشترک ہیں، اس لئے ”گج گامنی“ کا استعارہ اگرچہ ہمارے یہاں فطری طور پر استعمال نہ ہوگا، مگر ہم اس پر ہمیں گے بھی نہیں۔ لیکن ذرا انگریزی میں اسے ترجمہ کر کے (walking like an elephant) یا (Elephant gait) بتائیں، تو استعارہ نہ صرف غائب ہو جائے گا، بلکہ بھونڈا پن اور بد صورتی پیدا ہو جائے گی۔ سنسکرت میں آنکھوں کے لئے کنول کے پھول کا استعارہ آتا ہے۔ آنکھوں اور کنول کے پھول میں کیا مشابہت ہے، میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں آنکھوں کے لئے نرگس کا استعارہ ہے، جب کہ انگریزی میں آنکھوں کے لئے کسی بھی پھول کا استعارہ نہیں۔ یعنی سنسکرت اور اردو فارسی میں آنکھیں کسی نہ کسی پھول کی طرح دکھائی دیتی ہیں، لیکن انگریزی کے اعتبار سے آنکھ اور پھول میں کوئی مشابہت نہیں۔ لہذا یہ بات ظاہر ہے کہ دو اشیا کی مشابہت بھی زبان کے تابع ہے، کسی آفاقی اصول کے تابع نہیں۔ کسی عربی شاعر نے، جو شہزادہ بھی تھا (عالمباہن المصنوع) ہلال کو چاندی کی ایسی کشتی سے تشبیہ دی تھی جس پر غبر لدا ہوا ہو۔ اس پر شبلی نے لکھا ہے کہ بادشاہ نہ ہوتا تو ایسی تشبیہ نہ سوجھتی۔ یہ بات بظاہر سچی، لیکن دراصل سطحی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اگر زبان میں اس طرح کے مشبہ بہ اور مشبہ نہ ہوتے تو ایسا کلام بادشاہ سے بھی نہ ہوتا۔ کیوں کہ ہندوستانی آسمان میں وہ سیاہی نہیں ہوتی جو عرب کے آسمان میں ہوتی ہے۔ اور نہ ہمارے یہاں غبر ہوتا ہے۔ لیکن اقبال نے کہا ہے۔

نوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل
ایک کلزا تیرتا پھرتا ہے روے آب نیل

۱۔ ولی نے کوشش کی لیکن یہ مضمون مقبول نہ ہوا۔

چلنے میں اے جنجل ہاتھی کوں لجاوے توں بے تاب کرے جگ سوں جب تاز سوں آوے توں

یعنی یہ استعارہ اس لئے بن سکا کہ زبان اس کی متحمل ہو سکتی ہے، ورنہ اقبال کے ذہن میں ہلال کے لئے کشتی خورشید کا تصور کہاں سے آتا؟ شاہ نصیر کا مشہور شعر اور لا جواب مطلع ہے۔

خیال زلف دوتا میں نصیر پینا کر

گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پینا کر

اس پر محمد حسین آزاد نے اتنی ہی لا جواب بات کہی تھی کہ اگر نصیر تخلص نہ ہوتا تو یہ مطلع ذہن میں

نہ آتا۔ یعنی استعارہ بھی زبان ہی کا تفاعل ہے اور زبان کے باہر اس کی کوئی صحت (validity) نہیں۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، مغرب میں استعارے کی معنویت کو حقیقت کے تناظر میں رکھ کر بہت بحثیں ہوئی ہیں۔ ان بحثوں سے استعارے کی نوعیت کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوتا ہے، لیکن شاعری میں استعارے کی مرکزیت کے بارے میں کوئی خاص بصیرت نہیں ملتی۔ ہمارے یہاں چونکہ اس سوال کی کوئی اہمیت ہی نہیں تھی کہ شاعری میں قدر حقیقت (Truth value) کا کیا مقام ہے۔ لہذا استعارہ بمقابل حقیقت کی بحث بھی ہمارے یہاں کسی خاص اہمیت کی حامل نہیں۔ ہمارے یہاں عام طور پر یہ فرض کیا گیا ہے کہ استعارہ بھی حقیقت ہی ہے، یعنی استعارے کی تین شکلیں ممکن ہیں:

(۱) الف اور ب میں مشابہت کی بنا پر وحدت ہے، (مثلاً زید میں شیر پن ہے۔)

(۲) الف اور ب میں وحدت ہے، (مثلاً شیر اور زید ایک ہی شے ہیں۔)

(۳) الف سے ب مراد ہے، (مثلاً شیر بہادر ہے کے معنی ہیں الف بہادر ہے۔)

ان میں سے شکل نمبر ۱ کو تشبیہ قرار دے کر استعارے کی مدد سے باہر کر دیا گیا۔ اور نمبر ۲ اور نمبر ۳ کے بارے میں یہ کہا گیا کہ دونوں ہی صورتوں میں الف ب کی تفریق نہیں ہو سکتی۔ لہذا استعارہ بھی حقیقت ہے۔ امام عبدالقادر جرجانی نے اس بات کو سب سے زیادہ اہمیت دی کہ استعارے کے ذریعہ توسیع معنی ہوتی ہے۔ یعنی استعارہ محض تزئینی شے نہیں (جیسا کہ عام لوگوں کا خیال تھا) اور نہ حقیقت کو دریافت کرنے کا ایک نیا ذریعہ ہے، بلکہ اس کے ذریعہ حقیقت کے اندر معنی کی کثرت پیدا کی جاتی ہے۔ اور اس طرح حقیقت کو عمیق تر اور وسیع تر کیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ بقول امام عبدالقادر جرجانی یہ ہے کہ استعارے میں جو معنی ہوتے ہیں وہ ان لفظوں کے نہیں ہوتے جو ہم نے استعمال کئے ہیں، بلکہ اس مضمون کے ہوتے ہیں جو کہ لفظوں کے ذریعہ ادا ہوا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ ”آج میں نے ایک غزال

دیکھا۔“ اب یہ بات سمجھنے کے لئے کہ ”غزال“ سے مراد ”حسین عورت“ ہے، ہمیں سیاق و سباق، صورت حال کے بارے میں معلومات اور غور و فکر کی ضرورت ہے۔ یہ صرف ناموں کا تبادلہ نہیں (غزل و عورت)، بلکہ ایک حقیقت کی جگہ دوسری حقیقت کا پیش کرنا ہے۔

ہمارے زمانے میں یہ بات سوسیور (Saussure) اور پھر دیریدا (Derrida) کی تعلیمات کے ذریعہ عام ہوئی ہے کہ زبان کے ذریعہ حقیقت کا جوہر نہیں، بلکہ صرف اشیا کے نام بیان ہو سکتے ہیں۔ یعنی زبان کے ذریعہ حقیقت نہیں، بلکہ تصور حقیقت ہی بیان ہو سکتا ہے، زبان کچھ نہیں ہے، صرف بے معنی اصوات کا مجموعہ ہے جن کے معنی فرض کر لئے گئے ہیں۔ یہ بات امام جرجانی بہت پہلے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کا قول ہے کہ لفظ ”ضرب“ (اس نے مارا) میں کوئی لازمیت نہیں۔ ممکن ہے کہ زبان (توانین اور رسمیات کا وہ مجموعہ جس کے ذریعہ ہم ملفوظ اظہار خیال کرتے ہیں) کے بولنے والے اس بات پر اتفاق کر لیتے کہ ”اس نے مارا“ کے معنی میں ”رَضَب“ یا ”رَضِض“ کو قبول کر لیا جائے، تو وہی ٹھیک ہوتا۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ ایسا تھوڑی ہے کہ اگر زبان میں ”رجل“، ”بیت“ جیسے لفظ نہ ہوتے تو ہم ان تصورات سے محروم رہ جاتے اور ان اشیا کے جوہر (Essence) سے ناواقف ہوتے جن کے لئے ”رجل“ اور ”بیت“ جیسے الفاظ ہیں (”دلائل الاعجاز۔“) اس بات سے قطع نظر کہ اشیا کے جوہر یا عین کا تصور افلاطونی ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ امام جرجانی اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ زبان کی نوعیت بے اصول (arbitrary) ہے اور زبان صرف نام دیتی ہے، اشیا کے جوہر کو نہیں بیان کرتی۔ ایسی صورت میں یہ نتیجہ لازمی ہے کہ ہر زبان میں تصور حقیقت تھوڑا بہت، یا زیادہ مختلف ہوگا۔ لہذا ایسی کوئی حقیقت نہیں ہے جسے ادب میں آفاقی طور پر بیان کیا جاسکے۔ لہذا ہمارا دوسرا مفروضہ: کہ ادب کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے، اصلاً بے معنی ہے۔ یا اگر اس کے معنی ہیں تو بس اتنے کہ ہر زبان (ادب) میں حقیقت کا تصور الگ الگ ہوگا، لہذا حقیقت نگاری محض ایک اضافی تصور ہے۔ اور چونکہ ہر شخص زبان کو اپنی اپنی طرح برتا ہے، اس لئے ممکن ہے کہ ہر شخص ہی کا تصور حقیقت دوسروں سے مختلف ہو۔ ایسی صورت میں ادب سے کسی مقررہ حقیقت کے بیان کا تقاضا کرنا ادب کی (اور زبان کی) نوعیت سے بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر ”حقیقت“ کسی اور ”حقیقت“ کے سامنے کسی اور طرح کی معنویت حاصل کر سکتی ہے۔ برٹرینڈ رسل (Bertrand Russell) نے اس کی مثال یہ دی تھی کہ اگر آپ کسی سڑک سے

گذرتے ہوئے ہر دروازے پر دستک دیں تو آپ کا یہ فعل قابل اعتراض یا احمقانہ ہوگا۔ لیکن ڈاکٹ کے لئے ہر دروازے پر دستک دینا ضروری ہے تاکہ وہ صاحب خانہ کی ڈاک تقسیم کر سکے۔

ممکن ہے آپ کہیں کہ حقیقت تو ایک ہی ہوگی (یا ہے) لیکن ہر شخص اسے اپنے اپنے طور پر پیش کرتا ہے۔ لیکن اگر کسی واحد، ناقابل تقسیم حقیقت کے تصور کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو جس دم کسی شخص نے اسے ”اپنے طور پر“ پیش کیا، اسی دم وہ حقیقت واحد اور مطلق نہ رہ جائے گی، بلکہ اس شخص کی حقیقت بن جائے گی۔ کوانٹم نظریے (Quantum theory) نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ ”حقیقت کیا ہے“ کا جواب اس بات پر منحصر ہے کہ کون اس کا مشاہدہ کر رہا ہے، اور اسے کس زاویے سے دیکھا جا رہا ہے؟ اگر کہا جائے کہ کوانٹم نظریے کی موشگافیوں سے ”ہماری واقعی دنیا“ کو کیا لینا دینا؟ ممکن ہے کہ کوانٹم طبیعیات اپنے مقام پر صحیح ہو، لیکن روزمرہ کی ”واقعی دنیا“ میں تو اشیا اپنا وجود رکھتی ہی ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ روزمرہ کی ”واقعی دنیا“ کا بھی وجود اس لئے مشتبہ ہے کہ اسے جب جزو لا تجزئی (آج کل کی زبان میں particle) کی شکل میں الگ الگ کریں تو معلوم ہوگا کہ آپ کسی particle کی رفتار بیان کر سکتے ہیں، یا اس کی جائے وقوع۔ ایسا ممکن نہیں کہ آپ کسی particle کی رفتار اور جائے وقوع دونوں بیان کر سکیں۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ ادب میں ”واقعیت“ یا ”حقیقت نگاری“ کا تصور اس قدر مظانہ ہے کہ اس پر اب کوئی تردید لانا بھی ضروری نہیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا اسے آپ کہتے کہ تمہارا کلام واقعیت سے عاری ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ سمجھ ہی نہ پاتے کہ آپ کہہ کیا رہے ہیں۔ اور جب آپ آسان لفظوں میں ان کو سمجھاتے کہ ”واقعیت“ سے کیا مراد ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ جواب دیتے ہیں کہ میاں ہم تو زندگی بھر واقعیت نگاری ہی کرتے رہے ہیں، ہم اشیا کی عمومی، اصل حقیقت بیان کرتے ہیں۔ جب ہم نے ”کوے یار“ کہا تو وہ عشق کے کئی عمومی تجربات کو محیط ایک بیان ہو گیا۔ اب کیا ضروری ہے کہ ہم ”مکان نمبر ۲۴ گلی قاسم جان شہر دہلی“ بھی کہیں؟ ”کوے یار“ میں بعض طرح کی باتیں ہو سکتی ہیں، بعض طرح کی نہیں ہو سکتیں۔ جب ہم نے ”کوے یار“ کہا تو وہ سب باتیں جو کوے یار میں ہو سکتی ہیں، اس فقرے میں بہ یک وقت آگئیں۔ پھر ہم نے اس سے متعلق کوئی مخصوص بات بھی کہی۔ اس طرح تم ”کوے یار“ سے متعلق کسی مخصوص تجربے (بیان خیال) میں ہمارے شریک ہوئے، اور ان تمام تجربوں میں بھی شریک ہوئے جن کو یہ فقرہ محیط ہے۔

اب اگر تم اپنے زمانے کے گرد یعنی ڈاک دریدا (Jacque Derrida) سے پوچھو تو وہ بتائے گا کہ ہمارے جس شعر میں ”کوئے یار“ آئے گا اس میں اس کے کم سے کم ایک معنی تو فوری طور پر موجود ہوں گے، اور باقی معنی موجود ناموجود یعنی (under erasure) ہوں گے۔ اگر ہم ”مکان نمبر ۲۴، گلی قاسم جان، شہر دہلی“ کہتے تو یہ بات نہ حاصل ہوتی۔ اب رہ گیا تمہارا یہ اعتراض کہ ہم نے ایک شعر میں ”کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا“ لکھا ہے جو سراسر خیالی اور مبالغہ پر مبنی ہے، تو تمہارے یہاں کے مشہور شاعر شبلی نے اپنی نظم (Poetry) کے مرکزی کردار کے کرب اور وحشت کو یوں ظاہر کیا ہے کہ جیسے کوئی عقاب جسے بزرسا پ نے اپنے بلوں میں جکڑ لیا ہو، اور وہ اپنے دل کو زہر سے جلتا ہوا محسوس کرے۔۔۔ اور سب باتوں کو چھوڑ کر یہی بتا دو کہ تمہارے شاعر کو عقاب کے قلب مسموم کا حال کہاں سے معلوم ہوا؟ اگر شبلی کی نظر میں یہ بیان ”خیالی اور مبالغہ پر مبنی“ نہیں ہے، تو ہمارا بھی بیان ”خیالی اور مبالغہ پر مبنی“ نہیں ہے۔ میاں، مبالغہ اور خیالی باتیں ہیں کیا؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ جو چیز کسی کے لئے خیالی، اور مبالغہ پر مبنی ہو، وہ کسی اور کے لئے واقعی ہو؟ پھر تمہارے یہاں کے والیری ہی نے تو کہا ہے کہ شاعری تو الفاظ کو جوڑ کر زبان کے نئے نئے امکانات کو ظاہر کرنے کا عمل ہے۔ تو کیا مبالغہ ان امکانات کی نفی کرتا ہے؟

ہمارے یہاں جب روایت اور جدت کی بحث چھڑی تو معتدل نقادوں نے یہ فیصلہ دیا کہ روایت کے جو حصے ازکار رفتہ ہو چکے ہیں، یا نقصان دہ ہیں ان کو ترک کرنا، اور روایت کے زندہ، صالح حصوں کو قبول کرنا چاہئے۔ اس رائے میں نظریاتی طور پر جو ایک بڑی کمزوری ہے وہ الیٹ (Eliot) کے اس مشہور قول سے ظاہر ہو جاتی ہے کہ کسی شاعر کی انفرادیت اسی وقت اور اسی حد تک ہی بروئے کار آئے گی، جس وقت اور جس حد تک وہ روایت کی پابندی کرے گا۔ اس رائے میں عملی کمزوری یہ ہے کہ روایت کے ان تمام حصوں کو غیر صالح، ازکار رفتہ اور مردہ قرار دیا گیا جو ان معیاروں پر پورے نہیں اترتے تھے جنہیں ہمارے معتدل اور غیر معتدل دونوں طرح کے نقادوں نے مغربی معیار سمجھا تھا۔ لیکن نظریاتی سطح پر

۱ As an eagle grasped

In folds of the green serpent, feels her breast

Burn with the poison...

(Alastor: 227-229)

اس رائے میں ایک اور کمزوری یہ بھی ہے کہ روایت کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے۔ جس شعریات نے ہماری غزل کو جنم دیا، وہی شعریات ہمارے قصیدے، مثنوی، مرثیے، داستان، غرض ہر صنف میں جاری و ساری ہے۔ ہمارا مرثیہ جیسا ہے ویسا ہی وہ ممکن تھا، کیوں کہ وہ ہماری غزل سے الگ نہیں ہے۔ دونوں کی تہ میں شاعری کی نوعیت کے بارے میں جو مفروضات ہیں وہ ہو بہو ایک ہیں، یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے۔ جب تک ہم اس شعریات کو نہ معلوم کر لیں گے جس کی رو سے ان اصناف میں معنی پیدا ہوتے ہیں، ہم ان کا صحیح ادبی مقام متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔

معاصر انگریز مصور ہارڈ ہاجکن (Howard Hodgkin) اپنی نیم تجریدی مصوری اور ہندوستانی مصوری کے نمونوں پر مشتمل اپنے ذخیرے کے لئے یکساں طور پر مشہور ہے، ہاجکن کہتا ہے:

پہلے پہل ہندوستانی تصویریں میں نے جو دیکھیں تو میں دنگ رہ گیا، کیونکہ ان میں ایک پوری دنیا ایک ایسے طرز سے پیش کی گئی تھی جو پوری طرح سے وثوق انگیز تھا لیکن جو مغربی مصوری کی ان روایات سے بالکل علیحدہ تھا جن میں میری پرورش ہوئی تھی۔ ہندوستانی مصور بہت ساری مغربی رسمیات استعمال کرتے تھے، لیکن کسی نہ کسی طرح وہ اس کو پلٹ بھی ڈالتے تھے، یا اس کی شکل بدل دیتے تھے یا ایسا لگتا تھا کہ وہ اُلٹے کو سیدھا اور سیدھے کو الٹا بیان کر رہے ہیں۔

ہاجکن کا وجدان لائق تعریف ہے کہ وہ مشرقی فن کی شعریات کو از خود سمجھ سکا۔ اور ہم لوگ لائق افسوس ہیں کہ اسی فن کے ماحول میں پلے بڑھے ہونے کے باوجود اس کے تصور حقیقت کو غیر تہذیب کے تصورات سے کمتر سمجھنے پر مصر ہیں۔

باب دوم

کلاسیک غزل کی شعریات اب ہم سے تقریباً محو ہو چکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر زبانی اور ملفوظ تھی۔ اس کو لکھا غالباً اس لئے نہیں گیا کہ اس کی ”ایرانیت“ اور ”عربیت“ کا بھرم قائم رہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ ہمارے کلاسیکی شعرا میں سے کوئی بھی ایسا نہیں جسے نظریاتی بحث سے شغف رہا ہو۔ تیسری وجہ غالباً یہ تھی کہ استاد شاگرد کا ادارہ اس زمانے میں پوری طرح قائم اور مستحکم ہو چکا تھا اور ساری تعلیم استاد سے شاگرد کو زبانی مل جاتی تھی۔ (ایران اور عرب میں استاد کی شاگردی کی رسم کا پتہ نہیں۔ یہ خالص ہندوستانی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اس کا آغاز غالباً سترہویں صدی کے آخر میں ہوا۔) ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات بھی تقریباً اسی زمانے سے تشکیل پذیر ہونا شروع ہوتی ہے۔ اس کا ارتقا کوئی ڈیڑھ سو برس تک ہوتا رہا۔ چنانچہ تقریباً ۱۷۰۰ سے لے کر تقریباً ۱۸۷۰ تک تمام ہی اہم شعرا کو اس بات کا احساس معلوم ہوتا ہے کہ وہ نئی شعریات بنا رہے ہیں۔ اور ان سب نے کچھ شعرا اس مضمون کے ضرور کہے ہیں کہ ان کے خیال میں شاعری کے خواص کیا ہیں، یا کیا ہونا چاہئے، کوئی ضروری نہیں کہ وہ خواص خود ان کی شاعری میں موجود ہوں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنی شاعری کو بعض خواص سے متصف سمجھتے ہیں۔ اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ ان کے نزدیک یہ خواص قیمتی ہیں۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب اردو شاعری ۱۷۰۰ سے بہت پہلے شروع ہو چکی تھی تو میں نے اس کی شعریات کا آغاز ۱۷۰۰ کے آس پاس کیوں قرار دیا ہے؟ اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ سترہویں صدی تک اردو شعرا مختلف طرزوں اور اسالیب میں تجربے کرتے رہے تھے۔ چنانچہ دکن کی شاعری میں کئی طرح کے رنگ مل جاتے ہیں اور کسی بھی رنگ کو مکمل استیلا حاصل نہیں۔ ہاشمی جن کا رنگ قدیم ہندوستانی عشقیہ شاعری سے مستعار تھا (یعنی وہ شاعری جس میں عورت عاشق اور متکلم ہوتی تھی) اور نصرتی، جن کے یہاں ”ایرانی رنگ“ نمایاں ہے، تقریباً ایک ہی زمانے میں (ہاشمی، وفات ۱۶۹۷ اور نصرتی، وفات

۱۶۷۴)۔ سترہویں صدی تک کے شعرا کے یہاں تنقیدی شعور تو ہے اور اس کا اظہار بھی ہوا ہے (مثلاً جیسا کہ پہلے ذکر ہوا وہجی کی ”قطب مشتری“ اور احمد گجراتی کی ”یوسف زلیخا“ میں)۔ لیکن ابھی کوئی ایسا نظام اقدار نہیں ہے جس کی پیروی کم و بیش ہر شاعر کر رہا ہو۔ سترہویں صدی کے آخر آخر تک یہ صورت بدل جاتی ہے، اور فارسی کے ”سبک ہندی“ کا پلہ بھاری پڑنے لگتا ہے۔ شاعری کی نوعیت کے بارے میں سب شعرا کے مفروضات تقریباً ایک طرح کے ہو جاتے ہیں اور وہ ان کا اظہار بھی شروع کر دیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی سے زیادہ کوئی زمانہ ہماری شاعری میں تخلیقی تحریک اور سرگرمی سے بھرپور نہیں گذرا۔ لہذا اس صدی کے تمام اہم شعرا نے شاعری کے بارے میں کچھ نہ کچھ اظہار خیال بھی کیا ہے، اور بعض شعرا نے ایسا تاثر بھی دیا ہے کہ انھیں اس زمانے کی تاریخی اہمیت کا احساس ہے جس میں وہ سرگرم عمل ہیں۔

جن لوگوں کو یہ کہنے کا شوق ہے کہ اردو شاعری (دکن کے بعد) ساری کی ساری ایرانی ڈھانچے پر مبنی ہے، وہ اس بات کا ضرور ذکر کریں گے کہ ولی دکنی کو حضرت سعد اللہ گلشن نے مشورہ دیا تھا کہ دکنی طرز چھوڑو اور وہ ہزار ہا مضامین جو فارسی والوں نے برتے ہیں اور جن سے اردو والے بے خبر ہیں، ان کو استعمال میں لاؤ۔ ولی نے ایسا ہی کیا اور بے حد مقبول ہوئے۔ اس طرح اردو شاعری نے ”ایرانی مذہب“ اختیار کر لیا۔

ذرا سے بھی غور سے یہ بات کھل جائے گی کہ ولی اور سعد اللہ گلشن والی روایت، اور اس سے نکالے ہوئے نتائج میں شک و شبہ کی بہت گنجائش ہے۔ مندرجہ ذیل باتوں کو دھیان میں لائیے:

(۱) شاہ سعد اللہ گلشن اور ولی کی گفتگو کے بارے میں عینی شہادت تو کیا، کوئی معتبر شہادت بھی

نہیں ہے۔

(۲) اس گفتگو کو شہرت زیادہ تر میر کے بیان سے ملی ہے۔ خود میر کا یہ عالم ہے کہ انھوں نے

اپنا بیان ”می گویند“ سے شروع کیا ہے۔ یعنی راوی کا نام بھی نہیں معلوم، بس یہ کہ لوگ کہتے ہیں۔ میر کی پوری عبارت (جس کا اہم حصہ جمیل جالبی جیسے لوگوں نے ترک کر دیا جنھیں ولی سے محبت نہیں، ”تاریخ“،

جلد اول ۵۳۱) حسب ذیل ہے: ”می گویند کہ در شاہ جہاں آباد دہلی نیز آمدہ بود۔ بخد مت میاں (شاہ)

گلشن صاحب رفت و از اشعار خود پارہ خواند۔ میاں صاحب فرمود (ند) کہ این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار

اقادہ اند، در ریختہ (ہائے) خود بکار ہیراز تو کہ محاسبہ خواہد گرفت (و تحسین و توصیف فرمودند) از کمال شہرت احتیاج (بہ) تعریف نہ دارد و احوال کما یفنی معلوم من نیست۔“ (”نکات الشعراء“، مرتبہ محمود الہی صفحہ ۹۱)۔ اس عبارت میں مندرجہ ذیل باتیں قابل لحاظ ہیں۔ (۱) ولی کے بارے میں میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ سب ”می گوید“ کا تابع ہے، یعنی سب سنی سنائی باتیں ہیں۔ (۲) میر کو ولی کے حالات ”کما یفنی“ (جس قدر کہ چاہئے) معلوم نہیں۔ یعنی سنی سنائی باتیں بھی بہت نہیں ہیں۔ (۳) اگر شاہ سعد اللہ گلشن نے ولی کے کلام کی تحسین و توصیف کی تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں ولی کا کلام پسند آیا۔ پھر اس بات کی کیا ضرورت کہ وہ انھیں ”مضامین فارسی“ برتنے کا مشورہ دیتے؟

(۳) مصحفی کہتے ہیں کہ ولی کا دیوان ”درسہ دوم فردوس آرام گاہ“ دلی پہنچا۔ ”فردوس آرام گاہ“ سے محمد شاہ مراد ہے۔ اس طرح ولی کا دیوان ۱۷۲۱ء میں دلی پہنچا۔ قائم کہتے ہیں کہ خود ولی کا دلی میں ورود ”درسہ چہل و چار از جلوس عالم گیر بادشاہ“ (یعنی غالباً ۱۷۰۰ء میں) ہوا۔ تو کیا ۱۷۰۰ء میں ولی اپنا دیوان ساتھ نہ لائے تھے؟ اور اس وقت انھوں نے میاں گلشن کو محض متفرق کلام سنایا تھا؟ پھر ایسے کلام کو سن کر اتنا اہم مشورہ دینا (کہ فارسی مضامین کو بکار لاؤ) کیا معنی رکھتا ہے؟

(۴) میاں گلشن کے مشورے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ وہ اس بات سے واقف نہ تھے کہ اردو کے شعرا عرصہ دراز سے فارسی مضامین برت رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ میاں گلشن کو اردو ادب کے بارے میں کچھ خبر نہ تھی۔ یہ بات قرین قیاس نہیں۔

(۵) ممکن ہے شاہ گلشن کو یہ بات نہ معلوم رہی ہو کہ اردو والے فارسی مضامین کو عرصے سے برت رہے ہیں۔ لیکن ولی کو تو یہ بات معلوم رہی ہوگی۔ لہذا ولی کے لئے یہ مشورہ کوئی خاص اہمیت نہ رکھتا تھا۔

(۶) شاہ گلشن ایک متدین اور ثقہ شخص تھے۔ یہ بات قرین قیاس نہیں کہ انھوں نے ایسی غیر اخلاقی بات کہی ہو کہ فارسی والوں کے مضامین اردو میں لکھو، تمھیں پکڑنے والا کوں ہے؟ پھر جب خان آرزو، بیدل، نیک چند بہار یا کوٹلی لٹ ڈارستہ، آندرام مخلص جیسے لوگ موجود تھے، جو فارسی اور اردو میں ذولسانین تھے تو یہ کہنا بے معنی تھا کہ فارسی کے مضامین خوب نظم کرو، محاسبہ کرنے والا کوئی نہیں۔

(۷) اصل بات یہ ہے کہ یہ ولی کا اپنا کارنامہ ہے کہ انھوں نے دکن والوں کی ملی جلی طرز کو

ترک کیا اور سبک ہندی کو اختیار کیا۔ خود دلی میں بھی دلی کے پہلے یہی ملی جلی طرز عام تھے۔ ۱۷۲۰ء میں جب دلی کا دیوان دلی پہنچا تو دنیا ہی بدل گئی۔ میر کو اور غالباً تمام دلی والوں کو یہ بات پسند نہیں تھی کہ وہ دلی والوں کو دلی جیسے ”گجراتی“ یا ”دکنی“ کا متبع بنائیں، لہذا انھوں نے شاہ گلشن والی روایت کو فروغ دیا۔

اردو شاعری میں شروع سے ہی خالص ہندوستانی اور خالص ایرانی شعریات کے درمیان کشمکش رہی ہے۔ اردو میں سب سے قدیم قابل ذکر شاعری گجرات میں ہوئی، جہاں اردو کا نام پہلے ”ہندوی“ تھا، اور بعد میں ”گجراتی“، ”پڑا“۔ گجرات میں اردو شاعری کے سب سے اعلیٰ نمونے ”جکری“ نامی صنف میں ہیں جو صوفیانہ تصورات سے عبارت ہے۔ ”جکری“ کا سرسری مطالعہ بھی ثابت کر دے گا کہ اس پر خالص ہندوستانی شعریات کا گہرا اثر ہے۔ دکن میں بھی یہ زبان شروع میں ”دہلوی“ اور ”ہندوی“ اور پھر ”گجری“ کہلائی۔ پھر ”دکنی“ کے نام سے مشہور ہوئی۔ دکنی میں ہندوستانی اور ایرانی شعریات کی کشمکش اور آدیش صاف نظر آتی ہے۔ جب دکنی کا تخلیقی زور ختم ہونے لگا تو دلی منصہ شہود پر آئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستانی فارسی میں سبک بندی کا بول بالا تھا۔ اردو کے مزاج میں خلط و امتزاج کی پرقوت صلاحیت ہے۔ اس لئے اردو نے یہاں بھی سبک ہندی کو اختیار کیا جس میں ہندوستانی اور ایرانی فکر کا امتزاج ہے۔ اور جس میں بہت سی چیزیں ایسی ہیں جنہیں سبک ہندی کے شعرانے گزشتہ ڈیڑھ صدیوں میں ہندوستانی شعریات کے زیر اثر فروغ دیا تھا۔ (مثلاً استعارے اور بیان کی پیچیدگی، رعایت لفظی پر خاص زور، مناسبت الفاظ کی بنیادی اہمیت، معنی اور مضمون کی تفریق، تخیل اور تجرید کو مادی تشکل پر فوقیت، وغیرہ)۔ پھر اردو نے سبک ہندی میں کئی نئی باتیں داخل کیں، اور کئی باتوں کو اپنے ہی طور پر بیان کیا۔ بعض چیزیں پہلے سے موجود تھیں (مثلاً خیال بندی) لیکن ان کا کوئی نام نہ تھا۔ اردو والوں نے یہ اصطلاح وضع کی۔ اٹھارویں صدی کے تذکروں میں ”خیال بندی“ کی اصطلاح کا زیادہ ذکر نہیں ہے، لیکن انیسویں صدی کے تذکروں میں اس کا ذکر جا بجا ملتا ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ اصطلاح اردو والوں نے ایک مخصوص طرز شاعری کے لئے بطور خود وضع کی۔

کلاسیکی اردو غزل کی شعریات تمام و کمال فارسی سے مستعار نہیں ہے۔ نہ یہ تمام و کمال ہندوستانی روایت (سنسکرت) سے مستعار ہے۔ ان میں ان دونوں کے اجزا ہیں اور بعض چیزیں ایسی ہیں جو اردو والوں نے خود بنائیں یا دریافت کیں۔ شعریات سازی کا یہ عمل دلی سے شروع ہوتا ہے اور کم و

بیش انقلاب ۱۸۵۷ تک جاری رہتا ہے۔ اس شعریات کے ساتھ ساتھ رسومیات (Convention) کا بھی ایک نظام تھا، اور ایک واضح نظریہ کائنات بھی تھا۔ اس رسومیات کو بیش تر ایرانی اور نظریہ کائنات کو بیش تر عرب ایرانی کہا سکتے ہیں، لیکن نظریہ کائنات پر ہندوستانی (ہندو) تصورات کا بھی ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔

اس وقت ہمارا معاملہ یہ ہے کہ کلاسیکی غزل کی رسومیات تو بجنہ موجود ہے، اور اس پر آج بھی عمل ہو رہا ہے۔ لہذا یہاں کوئی مشکل نہیں۔ اس کا نظریہ کائنات بڑی حد تک منہدم ہو چکا ہے۔ لیکن اس کے آثار باقی ہیں۔ اور جو منہدم ہو چکا ہے وہ بھی کتابوں میں موجود ہے۔ لہذا ہم اسے وہاں سے حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن کلاسیکی غزل کی شعریات تقریباً ساری کی ساری محو ہو چکی ہے، اور نہ صرف محو ہو چکی ہے، بلکہ اس کے بڑے حصے کو نقادوں نے بزع خود رد اور مسترد کر دیا ہے، اور اس کے ”برے اثرات“ کو زائل کر دیا ہے۔ لیکن گزشتہ باب میں ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ اس شعریات کو دوبارہ حاصل کئے بغیر ہم کلاسیکی غزل کو (بلکہ ساری کلاسیکی شاعری ہی کو) پوری طرح سمجھ نہیں سکتے۔ ”شعر شور انگیز“ کی گزشتہ دو جلدوں میں جس میر سے ہم دوچار ہوئے ہیں، وہ مروج میر سے اس لئے مختلف نہیں ہے کہ میں میر کی حیات اور ان کے عہد کو آپ سے زیادہ جانتا ہوں۔ وہ صرف اس لئے مختلف ہے کہ میں نے اپنی بساط بھر میر کو ان کی اپنی شعریات کی روشنی میں پڑھا ہے، یعنی اس طرح پڑھا ہے جس طرح میر اور ان کے معاصر اپنی شاعری کو پڑھتے تھے۔

لیکن اگر یہ شعریات محو اور مسترد ہو چکی ہے تو اسے کیوں کر حاصل کیا جائے؟ یا یوں کہئے کہ میں اسے کیوں کر دوبارہ حاصل کرنے کا دعویٰ رکھتا ہوں؟ اس کی مثال ویسی ہی ہے جیسے ماہرینِ تحریات (Paleontology) قدیم جانوروں کی چند ہڈیوں اور علم تشریح میں اپنے ذوق و درک کی مدد سے ان جانوروں کا پورا پورا ڈھانچا تیار کر لیتے ہیں جو اب دنیا سے غائب ہو چکے ہیں۔ ہمارے پاس چند اشارے ہیں، چند آثار و نشانات ہیں، اور کلاسیکی شاعری کے معتد بہ حصے کا ایسا مطالعہ ہے جو انکسار اور ہمدردی کے ساتھ کیا گیا ہے، معاندانہ غیر ہمدردی اور مد مغانہ رعونت کے ساتھ نہیں۔ جیسا کہ والیری (Valery) نے کہا ہے، شاعری کے مطالعے کے لئے ایک غیر عام ہوش عامہ (abnormal common sense) درکار ہے، جو صرف ان لوگوں کو ملتا ہے جنہیں شاعری کی اشتہا (appetite for

(poetry) ہوتی ہے۔ فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نے اس پر اضافہ کیا ہے کہ شاعری کا مطالعہ ”فراخ دلی اور صبر“ کے ساتھ کرنا چاہئے، اس کے لئے علم و فن کا مناسب اور صحیح احترام (Proper respect for learning and science) بھی ضروری ہے۔ یہاں اردو کے پروفیسروں اور نقادوں کا یہ عالم ہے کہ وہ برملا کہتے ہیں کہ کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لئے زبانِ مگ کی طرح ہے۔ ہمارا اس سے کوئی مکالمہ نہیں ہو سکتا۔ اس کے برخلاف میں تمام شاعری کے ساتھ بالعموم اور اپنی کلاسیکی شاعری کے ساتھ بالخصوص، انکسار اور فروتنی کا رویہ رکھتا ہوں۔ آڈن (Auden) نے ان لوگوں پر خوب طنز کیا ہے جو شاعری کے ساتھ مربیانہ رویہ رکھتے ہیں اور ڈراماٹن اور پوپ جیسے عظیم طنزیہ شاعروں کو ”نثر زدہ“ بتاتے ہیں:

For many a don, while looking down his nose

Calls Pope and Dryden the classics of our prose

ترجمہ: کیوں کہ ایسے بہت سارے مکتبی استاد ہیں جو عینک اوپر چڑھا کر ناک کے نیچے دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ڈراماٹن اور پوپ (شاعر نہیں) ہماری نثر کے کلاسیک ہیں۔

خدا معاف کرے میں نے بھی ایک زمانے میں ناخ کو ”نثر زدہ“ کہا تھا اور مکتبی حسین مرحوم نے راشد کو اس لئے مطعون کیا تھا کہ ان کے یہاں ”ناخیت“ ہے۔ ناخ اور دوسرے ”لکھنوی“ شاعروں کا سا لہا سال مطالعہ بھی اس وقت تک بے ثمر رہے گا جب تک ہم مضمون آفرینی اور خیال بندی کے تصورات سے بے خبر رہیں گے۔ مغرب والے اس بات کو بخوبی جانتے ہیں کہ شاعری کا مطالعہ انھیں اصولوں کی روشنی میں کرنا چاہئے جو خود ان شاعروں کے مشعل راہ تھے۔ ہم لوگوں سے یہ بات سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے کہی کہ ہر قوم اور تہذیب کو حق ہے کہ اپنے تہذیبی معیار اور اسالیب خود مقرر کرے۔ لیکن انھوں نے اس اصول کو ترقی نہ دی، اور ہم لوگ وہی ایم۔ اے۔ انگریزی کے کلاس میں پڑھی ہوئی باتیں دہراتے ہیں۔ لیکن کوئی بات تو ہوگی کہ ناخ، آتش، میر، سودا اور ہزاروں چھوٹے بڑے شعرا نے ایسی شاعری لکھی جس پر کیٹس (Keats) اور ورڈزورٹھ (Wordsworth) کے معیار کا اطلاق نہیں ہو سکتا؟ ظاہر ہے کہ ہمارے شعرا کے بھی اپنے معیار رہے ہوں گے، ہمیں ان کو مسترد کرنے کا کیا حق ہے؟

کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لئے سب سے پہلے تذکرے ہیں، جن میں کلیم الدین صاحب اور دوسرے نقادوں کے علی الرغم بیش بہا تنقیدی بصیرتیں پوشیدہ ہیں۔ لیکن تذکروں میں رسی پاتیں اور لفاظی بھی بہت ہے۔ عبارت آرائی کے جم غفیر میں اصولی باتوں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحوں کو ڈھونڈنا آسان نہیں۔ خاص کر جب یہ ٹھیک سے معلوم بھی نہ ہو کہ ان لوگوں کی اصولی باتیں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحیں ہوتی کیسی ہیں؟ مرحوم عابد علی عابد نے اپنی کتاب ”اصول انتقاد ادبیات“ میں طریقہ کار تو درست اختیار کیا تھا، کہ یہ دیکھا جائے کہ کون کون سے الفاظ اور فقرے کن کن شاعروں کے لئے استعمال کئے گئے ہیں۔ مثلاً انھوں نے لکھا ہے کہ قطب الدین باطن نے ”گلستان بے خزاں“ میں سراج اور نگ آبادی کے کلام میں ”سوز“ کی کارفرمائی دیکھی، اور شاہ نصیر کے یہاں ”ترکیب بندش سے تن شعر پیراستہ“ کرنے کا عمل دیکھا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ نہ ”سوز“ کوئی تنقیدی اصطلاح ہے، اور نہ تن شعر کو ”پیراستہ کرنا“ کسی تخلیقی کارگزاری کا تجزیہ بیان ہے۔ یہ محض رسی الفاظ ہیں۔ لہذا عابد علی عابد کو ان کا مطلب بیان کرنے میں بھی بڑی مشکل ہوئی ہے، اور جو مطلب انھوں نے بیان بھی کیا ہے وہ بالکل عمومی اور سرسری ہے۔ اس سے کسی تنقیدی اصول کا استخراج ممکن نہیں۔ مثلاً وہ ”سوز“ کو (Pathos) سے تعبیر کرتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ یہ ”واردات عشق کی لطیف اور دقیق ترین صورتوں کے بیان کا لازم ہے۔“ وہ مزید کہتے ہیں کہ یہ ”سوز“ وہ صفت ہے جو ”عشق کے بغیر پیدا نہیں ہوتی“ اور وہاں نظر آتی ہے جہاں شاعر ”ان نفیس و لطیف کیفیات سے بحث کرتا ہے جن کا ادراک و شعور بھی عام انسانوں کو مشکل ہی سے ہوتا ہے۔“

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ عابد علی عابد صاحب کے بیانات محض عقلی گدے ہیں۔ اور اگر عقلی گدے نہ بھی ہوں تو ان سے کوئی عمومی، معروضی اصول نہیں حاصل ہوتا۔ یہ کہنا کہ ”سوز“ بمعنی (Pathos) ہے، اور پھر یہ بھی کہنا کہ سوز وہاں ہوتا ہے جہاں عشق کی لطیف و نفیس کیفیات بیان ہوتی ہیں۔ ہمارے لئے بے کار ہے (عابد صاحب کا استدلال دوری (circular) ہے، یہ الگ مشکل ہے۔) بے کار اس لئے ہے کہ تنقیدی اصول وہ ہے جس سے ہمیں معلوم ہو (اگر یہ معلوم کرنا ضروری ہی ہو) کہ وہ کون سے وسائل ہیں جن کو برت کر شاعر عشق کی ”نفیس و لطیف کیفیات“ کو بیان کر سکتا ہے؟ اس سے بڑھ کر یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ عشق کی لطیف و غیرہ کیفیات اور دقیق و غیرہ صورتوں کے بیان

سے شاعری کیونکر لازم آتی ہے؟ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ عابد علی عابد صاحب مشرقی شعر اور مشرقی تنقید کو مغربی تصورات کے آئینے میں دیکھ رہے ہیں۔ مغربی شعریات میں ”سوز“ (Pathos) اور براہ راست تجربہ، اور شاعر کا عام لوگوں کے مقابلے میں زیادہ حساس ہونا، وغیرہ تصورات بعض لوگوں نے بیان کئے ہیں۔ (ملاحظہ ہو Lyrical Ballads پر ورڈز ور تھ کا مشہور دیباچہ) اور ان چیزوں کی بھی حیثیت وہاں آفاقی اصولوں کی نہیں ہے۔ بلکہ Pathos وغیرہ کو تواب وہاں نہایت برا اور پچکانہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن ہم لوگوں نے انگریزی بھی انھیں لوگوں سے پڑھی جو انگریزی رومانیت کے ایک محدود تصور کے آگے کچھ جانتے ہی نہ تھے، اور نہ جانا چاہتے تھے۔ فراق صاحب کی تنقیدیں اس بات کا بین ثبوت ہیں۔ لہذا تذکروں کے بارے میں عقیدت مندی کا رویہ اچھی چیز تو ہے، لیکن یہ ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتا۔

دوسری صورت یہ ہے کہ ہم اقوال شعر کو دیکھیں۔ یعنی ہم ان اشعار پر غور کریں، اور ان اشعار پر غور کریں، جن میں شاعروں نے اپنی شاعری، یا شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شاعر کہتا ہے کہ میں نے ایک ”مضمون“ کو ہزار رنگ سے باندھا ہے تو ہم یہ غور کریں کہ وہ کون سی چیز ہے جسے مضمون کہتے ہیں اور جس کے ایک ہی نمونے یا واحدے unit کو ہزار رنگ سے باندھا جاسکتا ہے۔ اگر کسی شاعر نے اپنے بارے میں کہا کہ میں بہت ”معنی بند“ ہوں، تو اس کا مطلب لازماً یہ نہیں کہ وہ شاعر واقعی ”معنی بند“ ہے، لیکن اس کا لازماً یہ مطلب ضرور ہے کہ ”معنی بند“ ہونا کوئی اچھی صفت ہے۔ اگر کوئی شاعر یہ کہتا ہے کہ یہ مصرع یوں نہیں بلکہ یوں ہوتا تو ”مناسبت“ زیادہ ہو جاتی، تو ہم یہ سمجھنے میں حق بجانب ہیں کہ ”مناسبت“ کوئی ایسی چیز ہے جو شعر کے لئے پسندیدہ ہے۔ ہمارے لئے یہ بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ہمارے شاعروں نے شاعری کی نوعیت یا صفات بیان کرنے کے لئے جو الفاظ بیان کئے ہیں، وہ عربی فارسی میں بھی ہیں کہ نہیں (یعنی وہاں بھی اصطلاح کے طور پر برتے گئے ہیں کہ نہیں؟) اگر ہاں، تو وہاں ان الفاظ کے کیا معنی ہیں، اور کیا اردو میں بھی وہی معنی ہیں، کہ نہیں؟ ظاہر ہے کہ اس پوری کارروائی میں تذکروں سے بھی مدد ملے گی۔ لیکن ہم ان بیانات کو تذکروں کے مقولات کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیں گے جو شعر کے اندر ہوں، کیونکہ شعر میں ایسی بات کمتر کہی جاتی ہے جو محض رسمی، یا محض تکلفاً، یا اظہار دوستی یا دشمنی کے لئے ہو۔ اسی طرح، اگر کسی شاعر نے کسی صفت کے بارے

میں کہا ہو کہ میرے یہاں نہیں ہے، تو یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ وہ صفت اس کو نامرغوب تھی۔ لیکن وہ صفت اگر اس کے کلام میں واضح طور پر موجود ہو، تو غور کرنا ہوگا کہ اس نے اس صفت سے برأت کا اظہار کیوں کیا۔

اساتذہ کی اصلاحیں اور مکاتیب بھی اس سلسلے میں کارآمد ہو سکتے ہیں۔ ”اساتذہ“ سے میری مراد ہے ”کلاسیکی“ اساتذہ، یعنی وہ جن کی شاعری ۱۸۵۷ء تک درجہ کمال کو پہنچ چکی تھی۔ اس اعتبار سے غالب کو آخری کلاسیکی استاد کہا جاسکتا ہے۔ جن شعرا کے اقوال سے ہمیں سروکار ہے، ان میں آخری نام غالب کا ہے۔ غالب کے بعد زمانہ بدل گیا اور ان لوگوں کا دور آیا جن کی آنکھیں بقول محمد حسین آزاد ”انگریزی لائینوں“ کی روشنی سے روشن تھیں۔ (میں یوں کہوں گا کہ چکا چوندھ تھیں) اس زمانے میں (جواب بھی بڑی حد تک باقی ہے) ہماری کلاسیکی شاعری کو کلاسیکی شعریات کے بجائے مغربی شعریات کی روشنی میں (یا اس چیز کی روشنی میں جسے ہم لوگ مغربی شعریات سمجھتے تھے) پڑھنے اور پرکھنے کا عمل شروع ہوا۔ شعرا بھی اس عمل سے محفوظ نہ رہ سکے۔ لہذا ان شعرا کا قول فعل کلاسیکی شاعری کو سمجھنے کے لئے مستند نہیں، جن کی زندگی کا معتد بہ حصہ ۱۸۵۷ء کے بعد گزرا۔

امید امیٹھوی، شاگرد جلال لکھنوی (۱۸۲۸ء تا ۱۹۰۹ء) نے لکھا ہے کہ جب میں پیچیدہ، فارسی آمیز غزلیں کہہ کر ان کے پاس لے جاتا تو وہ کہتے ”حضرت آپ وہی میرزا نوشہ کی طرح برابر جھاڑ جھنکار میں چلے جا رہے ہیں۔ مجھے آپ کا یہ اسلوب بیان پسند نہیں۔“ جلال خود اچھے خاصے شاعر تھے۔ ان کا سلسلہ تلمذ ناخ سے ملتا ہے خود جن کے اور غالب کے انداز میں بڑی مشابہت ہے۔ لیکن آزاد، حالی، امداد امام اثر اور شبلی کے زیر سایہ پروان چڑھنے والے ادبی ذوق نے اس زمانے کے ”کلاسیکی“ شعرا کو بھی ”سادگی، اصلیت، اور جوش“ کی چھوٹ لگا دی تھی۔ رہے نقاد، تو نظم طباطبائی جیسے عربی فارسی کے زبردست عالم نے غالب کے ساتھ جو سلوک کیا وہ ہم سب پر روشن ہے۔

طباطبائی اردو کے واحد نقاد ہیں جنھوں نے عبد القادر جرجانی کو براہ راست پڑھا تھا اور ان سے اثر قبول کیا تھا۔ لیکن پھر بھی وہ یہی کہتے رہے کہ شاعری ایک طرح کی تصویر کشی ہے، اور یہ کہ شاعری میں رعایت لفظی وغیرہ بری چیزیں ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب میں ہماری شاعری کے مطالعے کے لئے ”فراخ دلی اور صبر“ کی صفات موجود تھیں، لیکن انھیں اس بات کا خیال کبھی نہ آیا کہ شاعری کی نوعیت

کے بارے میں حالی کے خیالات غلط بھی ہو سکتے ہیں۔ انھوں نے اپنی بااثر کتاب ”ہماری شاعری“ میں یہی کہا کہ شاعری کو مبنی بر حقیقت وغیرہ، اور اخلاق آموز تو ہونا ہی چاہئے لیکن حالی کا یہ فیصلہ غلط ہے کہ اردو شاعری حقیقت سے بعید اور مخرب الاخلاق ہے۔ حتیٰ کہ وہ زمانہ آگیا جب عندلیب شادانی نے (مضامین مطبوعہ ۱۹۳۷ تا ۱۹۳۸ میں) یہ حیرت انگیز اور افسوس ناک فیصلے صادر کئے کہ ”حالی نے اپنے وقت کی رائج اور مقبول عام غزل گوئی سے جن خصوصیات کی بنا پر اظہار برہمی کیا تھا“ وہ اب بھی موجود ہیں، اور معاصر شعرا کے دیوان ”لا یعنی، بے بنیاد“ اور محض رسمی اشعار“ سے بھرے پڑے ہیں۔“ ”غزل کہنے کا اہل صحیح معنی میں اسی شخص کو سمجھنا چاہئے جو شاعرانہ صلاحیتوں کا مالک ہونے کے ساتھ ساتھ خود اپنے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ آپ جیٹی کہتا ہے۔“

اب اس کو کیا کیا جائے کہ سنسکرت کی عشقیہ شاعری بھی مضمون پر قائم ہے، اور اس نے سبک ہندی اور دکنی کے ذریعہ اردو پر اثر ڈالا، اور اس میں مضمون کا تصور وہی ہے جو اردو، فارسی (سبک ہندی) میں ہے۔ اس شاعری کے بارے میں صاف کہا گیا ہے کہ یہ اس معنی میں عشقیہ شاعری ہرگز نہیں ہے جس معنی میں مغربی عشقیہ شاعری ہے۔ انگریزی میں سنسکرت شاعری کے بے مثال ترجمے کرنے والا جان برف (John Brough) کہتا ہے کہ سنسکرت کی عشقیہ شاعری کو شاعر کے سوانح حیات سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظمیں اگرچہ بے حد جذبات انگیز، پر شور اور اکثر واحد متکلم میں بھی لکھی ہوتی ہیں، لیکن یہ ”عشق کے بارے میں“ ہیں۔ سیفو (Sappho) یا کیٹولس (Catullus) کے کلام کی طرح ”عشقیہ“ نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں عندلیب شادانی کا یہ تقاضا، کہ غزل کا شاعر آپ جیٹی لکھے محض طفلانہ ضد معلوم ہوتا ہے۔

اس پہ مچلے ہیں کہ ہم زخم جگر دیکھیں گے

عندلیب شادانی نے حالی کے زمانے میں ”رائج اور مقبول عام“ غزل اور اپنے زمانے کی غزل گوئی کو ہدف تضحیک بنا کر گویا کلاسیکی (یا ”بڑے“) شعر کی حفاظت کا انتظام کر دیا تھا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ”خیال کی غیر واقعیت، مضمون کی تکرار، ذاتی جذبات و تجربات کا فقدان“ جیسے اعتراضات صرف حسرت موہانی اور فانی اور جگر پر ہی نہیں، بلکہ میر اور غالب، سودا اور درد، ولی اور سراج پر بھی عائد ہوتے ہیں۔ حسرت، فانی، جگر وغیرہ بڑے شاعر نہیں ہیں لیکن وہ اسی شعریات کے پروردہ ہیں جس کے

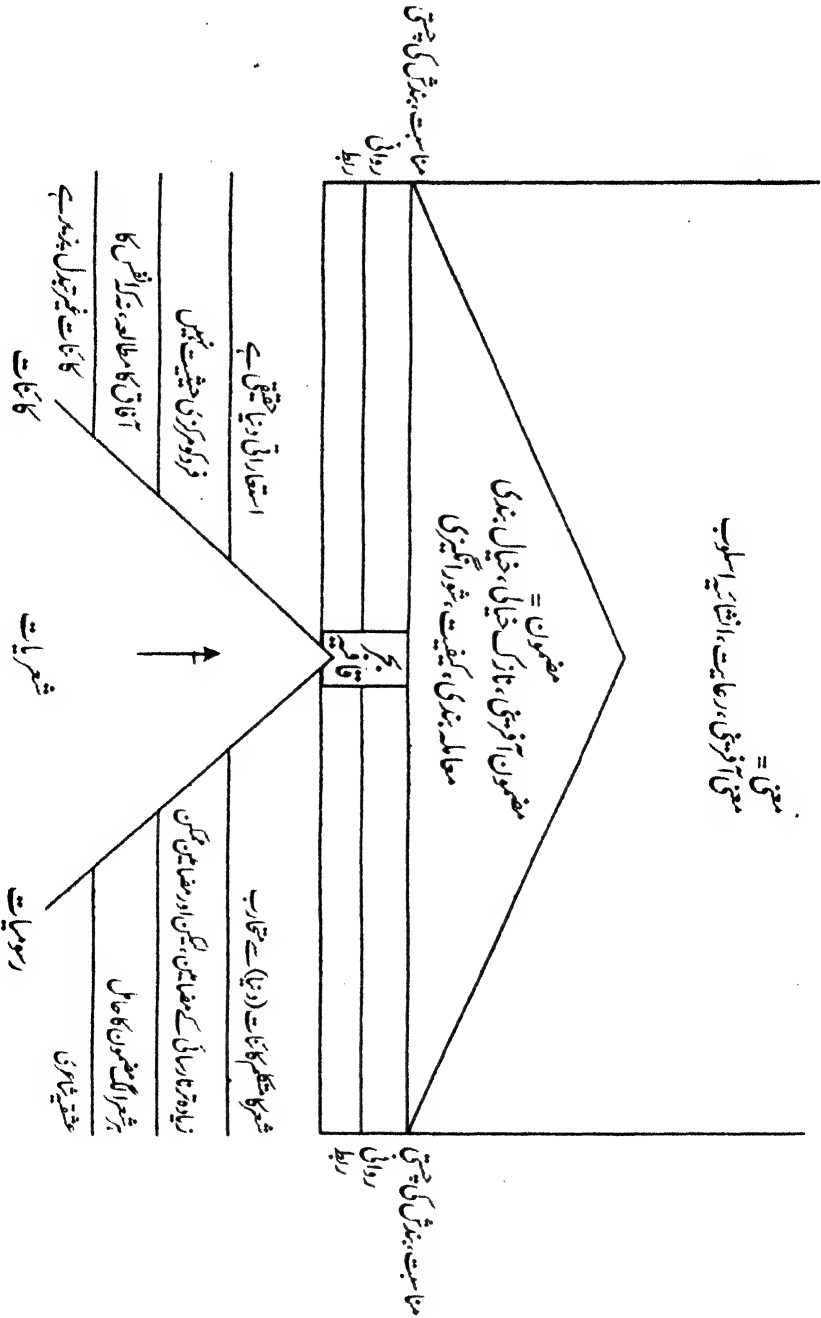
تحت میرا اور غالب نے شعر گوئی کی تھی۔ فرق یہ ہے کہ حسرت وغیرہ ”جدید“ خیالات کا بھی اثر ہے، اس لئے ان کے سلسلے میں کلاسیکی غزل کی شعریات سے رجوع کرنا ہماری فوری ضرورت نہیں ہے۔ فوری ضرورت یہ ہے کہ شاعری کے بارے میں ان تصورات کا پتہ لگایا جائے اور ان کو بیان کیا جائے جن پر ہماری کلاسیکی غزل قائم ہے۔ جب ہم کلاسیکی غزل کو سمجھ لیں گے تو بیسویں صدی کے چھوٹے موٹے ”روایتی“ غزل گویوں کو سمجھنا اور ان کا مرتبہ متعین کرنا کچھ مشکل نہ ہوگا۔

میں ادھر عرض کر چکا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کو دوبارہ حاصل کرنے میں تذکرے، اور ان سے بھی زیادہ ہمارے شعرا کے اقوال، ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ بعض باتیں ہیں جن پر ہم آج بھی کاربند ہیں، لہذا ان کو بیان کرنے کے لئے تذکروں یا اقوال شعرا کا حوالہ غیر ضروری ہے۔ بعض باتیں ایسی ہیں جن کے بارے میں ہمیں کچھ دھندلا سا تصور ہے، اور اکثر وہ تصور بھی غلط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں وضاحت طلب ہیں۔ بعض ایسی ہیں جن کو ہم بالکل ہی بھول چکے ہیں۔ ان کی مفصل وضاحت درکار ہوگی۔

مثال کے طور پر، ہم جانتے ہیں کہ غزل میں وزن و بحر کی پابندی سختی سے ہوتی ہے۔ غزل کا شعر دو مصرعوں کا ہوتا ہے۔ اور ہر دوسرا مصرع پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اکثر غزلیں مردف ہوتی ہیں لیکن قافیے کے بغیر کوئی غزل نہیں ہوتی۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اکثر ویش تر غزل کا ہر شعر اپنی جگہ پر مکمل ہوتا ہے۔ لہذا عام طور پر غزل میں ربط یا تسلسل نہیں ہوتا۔ (بعض لوگ اسے عجیب سمجھتے ہیں، لیکن وہ بحث الگ ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں غزل میں مضمون کی نہیں، لیکن (mood) یا کیفیت کی وحدت ہوتی ہے۔ یہ بھی بحث ہے۔ فی الحال اتنا کہنا کافی ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔)

میرا خیال ہے تمہید بہت ہو چکی، اب ضرورت ہے کہ اگلے صفحے پر جو نقشہ ہے اس کا مطالعہ کیا جائے۔ جب اس نقشے کی ذرا مختلف شکل میں نے شائع کی تھی تو اکثر لوگوں نے مطالبہ کیا کہ اس کی وضاحت بھی کی جائے۔ عرصہ دراز کے غور و فکر کے بعد اب یہ نقشہ اس صورت کو پہنچا ہے اور اب اس پر مفصل اظہار خیال بھی ہو سکتا ہے۔

کسی تہذیب میں کائنات کا تصور کیا اور کیسا ہے، اور اس تہذیب کی پیدا کردہ جس ادبی



صنف کا مطالعہ ہم کر رہے ہیں، اس کی رسمیات کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ حاصل ہوتا ہے، ان کے امتزاج سے اس صنف کی شعریات (یعنی اس کے جمالیاتی معیار) کی ترتیب ہوتی ہے۔

موجودہ نقشے میں کائنات اور رسمیات کے محاذ میں جو کہا گیا ہے، اس میں بعض چیزیں وضاحت طلب ہیں۔ لیکن میں یہاں مختصراً ہی کہہ سکتا ہوں کہ ہماری کلاسیکی تہذیب کا تصور کائنات یہ تھا کہ اس کو جاننے کے لئے افراد کا مطالعہ ضروری نہیں۔ ہر شے کسی نہ کسی نوع (category) کی رکن ہے، اور ہر نوع، کسی نہ کسی جنس (class) کی رکن ہے۔ چنانچہ اصول یہ تھا کہ ”جنس وہ مقولہ ہے جو ماسبو (وہ کیا ہے؟) کے جواب میں بولا جاتا ہے۔“ نظام کائنات میں افراد اہم نہیں۔ بلکہ انواع و اجناس اہم ہیں، خاص کر اس وجہ سے کہ کائنات جیسی ہے ویسی ہی رہے گی۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ اگر کوئی تبدیلی ہوگی بھی تو وہ عارضی ہوگی۔ لہذا کائنات کے بارے میں وہ بیانات اہم ہیں جو عمومی صورت حال کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس کی ضرورت نہیں کہ اگر کسی باغ کا بیان ہو تو اس میں ہر پھول، پھل اور جھاڑی کو بیان کیا جائے۔ لفظ ”گلشن“ (یا اس کا مرادف) کافی ہے۔ پھول کا ذکر کرنا ہو تو کسی ایک پھول سے کام چل جائے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ پھول کی جو صفت مراد یا مقصود ہوگی، اسی اعتبار سے پھول کا نام لایا جائے گا۔ چنانچہ تمام پھولوں (اور ان کے صفات) کا بیان کرنے کے لئے چند ہی پھول کافی ہیں۔ اور ان پھولوں کی بھی شکل و صورت، رنگ، پنکھڑیوں کی لکیروں، خوشبو، کے بارے میں ایسی تفصیلات کی ضرورت نہیں کہ جن کے ذریعہ اس پھول کی صورت ہماری آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور اس پھول کا تشخص قائم ہو جائے۔ کائنات میں جب کوئی تبدیلی نہیں تو عاشق حرماں نصیب ہی رہے گا، مثنوی (اپنی دوری کے باعث، یا افتاد مزاج کے باعث) ظالم ہی رہے گا۔ استعارہ کسی ایک شے کی صفت کو دوسری شے پر منطبق کرنے کا نام نہیں (جیسا کہ ارسطو کا خیال تھا) بلکہ کسی شے کی حقیقت کو بدل دینے (یا شاید اس کی اصل حقیقت کو بیان کرنے) کا عمل ہے۔ عبدالقادر جرجانی نے اس پر دو جگہ بحث کی ہے۔ ”دلائل الاعجاز“ میں شیخ موصوف کہتے ہیں:

ہم جانتے ہیں کہ تم یہ مقولہ ”میں نے ایک شیر دیکھا“ اسی وقت کہتے ہو جب تم کسی انسان کو اس کی ہمت، جرأت، حملے کی قوت، بے جھجک پن، بے خوفی اور کبھی خوف زدہ نہ ہونے کے باعث شیر کا منصب دے رہے

ہوتے ہو۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں اگر سامع کے ذہن میں محولہ بالا معنی پیدا ہوتے ہیں، تو وہ ان معنی کو لفظ ”شیر“ سے نہیں حاصل کرتا، بلکہ اس کے معنی سمجھنے کے باعث حاصل کرتا ہے۔ یعنی اسے معلوم ہے کہ کسی انسان کو شیر بنانا بے معنی ہے، بشرطیکہ تم یہ نہ کہنا چاہو کہ وہ انسان شیر سے اس درجہ مماثل ہے اور کامل و اکمل طور پر شیر سے برابری کا درجہ رکھتا ہے کہ اب وہ اس مقام پر ہے جہاں اسے واقعاً شیر تصور کیا جاسکتا ہے۔

”اسرارِ بلاغت“ میں امام جرجانی کا قول ہے:

اگر کوئی مترجم ہمارے فقرے ”میں نے ایک شیر دیکھا“ کا ترجمہ کسی ایسے فقرے سے کرے جس کے معنی ہوں، ”بہادر طاقتور شخص، اور وہ نام نہ استعمال کرے جو اس کی زبان میں ”شیر“ کے لئے ہے... تو وہ مترجم ہمارے کلام کا ترجمہ نہیں کر رہا ہے بلکہ اپنا ہی کلام ترتیب دے رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ اگر ”وہ شیر ہے“ کا فقرہ اور ”وہ بہت بہادر اور طاقتور ہے“ کا فقرہ ہم معنی نہیں ہیں، تو اس کا مطلب یہی ہوا کہ استعارہ اپنی جگہ پر خود حقیقت ہے۔ سنسکرت شعریات میں بھی بعض مفکرین نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مستعار لہ اور مستعار منہ، بہ اعتبار معنی ایک ہی ہیں۔ (یعنی مجازی معنی دراصل حقیقی ہی معنی کے عالم سے ہیں۔)

یہاں استعارے پر نسبتاً زیادہ بحث میں نے اس لئے لکھی ہے کہ اس میں باقی تمام باتوں کی کلید موجود ہے۔ غزل کی رسمیات پر کچھ گفتگو ہو چکی ہے۔ اس کے بارے میں اس وقت کچھ مزید کہنے کی ضرورت نہیں، سوائے اس کے کہ ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ غزل اگرچہ بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس میں اور طرح کے مضامین بیان ہو سکتے ہیں اور بیان ہوئے ہیں۔

شاعری کی بنیاد رسمیات اور نظریہ کائنات پر ہے۔ کوئی کلام اس وقت شاعری کہلاتا ہے جب وہ کسی شعریات کے تحت ترتیب دیا جاتا ہے۔ غزل کی حد تک اس شعریات کی سب سے پہلی ضرورت قافیہ اور بحر ہیں۔ یعنی غزل میں کسی مقفی متن کو کسی بحر کے مطابق ترتیب دیتے ہیں۔ اگر ان دو میں سے کوئی ایک شرط پوری نہ ہو تو غزل کا شعر نہیں بنتا۔ لیکن چون کہ (مطلع کے علاوہ) غزل کے کسی شعر

میں دونوں مصرعے ہم قافیہ نہیں ہوتے، اس لئے غزل کے شعر میں ربط کا ہونا بھی تقریباً اتنا ہی ضروری ہے جتنا شعر کا بحر میں ہونا۔ اگر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو قافیے ہی کی بدولت تھوڑا بہت ربط نصیب ہو جاتا ہے۔ کیونکہ قافیہ خیال بھاتا ہے۔ میر نے جگہ جگہ لوگوں پر اعتراض کیا ہے کہ ان کے کلام میں ربط نہیں ہے۔ روانی کو زمانہ قدیم سے اچھی شاعری کی مفت قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ امیر خسرو اپنے کلیات کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ ان کا بہترین کلام وہ غزلیں ہیں جو ”مانند آب لطف رواں تر“ ہیں۔ حافظ سے منسوب ایک شعر ہے۔

آں را کہ خوانی استادگر نگری بہ تحقیق

صنعت مگر است اما شعر رواں نہ دارد

ہمارے کلاسیک شعرا نے ہاں ہاں اپنے شعر کی روانی کا ذکر کیا ہے۔ روانی کی جامع تعریف ممکن نہیں، بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ روانی اور کیفیت دو ایسی اصطلاحیں ہیں جن کا تنقیدی تجزیہ اطمینان بخش نہیں ہو سکتا، کیونکہ یہ دونوں ہی محسوس کرنے کی چیزیں ہیں۔ ان کے وجود کو ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ مختصر یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ کلام جس کے تمام الفاظ ایک دوسرے سے متجانس ہوں اور اسے بہ آواز پلٹ پڑھا جائے تو زبان کو کہیں بھی جھٹکے، غیر ضروری وقفے یا رکاوٹ اور ضعف کا احساس نہ ہو، اسے رواں کہا جائے گا۔ روانی کے کم ہونے کی صورت کو بعض لوگ ”ضعف تالیف“ اسی لئے کہتے ہیں کہ الفاظ کی ”تالیف“ (جمع کرنا) ٹھیک سے نہیں ہوتی ہے۔

مناسبت سے مراد یہ ہے کہ شعر کے الفاظ اس معنی سے مناسبت رکھتے ہوں جو شعر میں بیان ہوئے ہیں یا مضمر ہیں۔ ہر لفظ اگلے کی طرف اس طرح اشارہ کرتا ہو کہ ہر لفظ تاگزیر معلوم ہو۔ یہ ممکن ہے کہ متن کے الفاظ میں باہم مناسبت نہ ہو، لیکن معنی پھر بھی ادا ہو جائیں۔ مثلاً کوئی شخص اللہ سے رحم کی دعا کرے اور کہے کہ ”اے جبار و قہار ارحم کر۔“ تو وہ معنی کو تو ادا کرے گا لیکن الفاظ میں عدم مناسبت کے باعث اس کے کلام میں وہ نامیاتی وحدت نہ ہوگی جس کے باعث کلام میں قوت اور خوبصورتی پیدا ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ”اے رحیم اے رحمن ارحم کر“ تو معنی بھی ادا ہو جائیں گے اور الفاظ میں مناسبت کے باعث پورا کلام نامیاتی طور پر متحد اور اداے مطلب میں زیادہ پر قوت ہو جائے گا۔ مناسبت کا تصور بھی قدیم عربی فارسی میں موجود تھا، لیکن اردو دانوں نے ان کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ میر نے دوسرے

شعر کے کلام پر جو اصلاحیں تجویز کی ہیں، ان میں سے بیش تر کا مقصد مناسبت پیدا کرنا، یا مناسبت میں اضافہ کرنا ہے۔ بندش کی چستی بھی مناسبت حاصل کرنے کا ایک طریقہ ہے لیکن اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری نہ ہو، اور تمام لفظ پوری طرح کارگر ہوں۔

اب تک جن باتوں کا ذکر ہوا (ربط، روانی، مناسبت، بندش کی چستی) ان کی ضرورت پورے شعر میں ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے نقشے میں ان کو ”آثار“ (Base) کے طور پر رکھا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر شعر میں مضمون یا معنی کی کوئی خاص خوبی نہ ہو تو بھی ان عناصر کی بدولت شعر کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ مضمون اور معنی کا معاملہ یہ ہے کہ اگر یہ پورے شعر میں ہوں تو بہت خوب ہے، لیکن اگر یہ صرف ایک مصرعے میں، بلکہ ایک مصرعے کے جز میں بھی ہوں تو یہ شعر کا عیب نہیں۔

قدیم عربی فارسی شعریات میں مضمون اور معنی کا فرق پوری طرح واضح نہ تھا۔ اس شعریات میں ”معنی“ کا لفظ اس طرح استعمال ہوا ہے کہ اس سے ”مضمون“ مراد معلوم ہوتی ہے، اور ”معنی“ (meaning) کو مضمون کا ہی منطقہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ جر جانی نے بعض باتیں ایسی کہی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ”معنی“ (meaning) کو ”مضمون“ (content) سے الگ سمجھتے تھے، لیکن شمس قیس رازی کے یہاں معنی اور مضمون میں کوئی فرق نہیں۔ انوری نے البتہ ایک شعر ایسا لکھا ہے جس میں یہ دونوں الگ الگ معلوم ہوتے ہیں۔

در جہانی و از جہاں بیشی

ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

سبک ہندی کے شعر اور پھر ہمارے کلاسیکی شعرا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے معنی اور مضمون کی تفریق دریافت کی۔ ممکن ہے اس میں سنسکرت شعریات کا بھی دخل رہا ہو۔ سنسکرت شعریات کا آخری عظیم مفکر اور نظریہ ساز پنڈت راج جگن ناتھ شاہ جہاں کے دربار سے منسلک تھا۔ (”پنڈت راج“ کا خطاب شاہ جہاں ہی کا عطا کردہ ہے۔) اپنے عہد کے اہم فارسی شعرا، خاص کر ابو طالب کلیم سے اس کے دوستانہ تعلقات تھے۔ بہر حال، معنی اور مضمون کی تفریق کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعر میں دو طرح کے محاسن کا امکان پیدا ہوا۔ اگرچہ انیسویں صدی تک ایسی مثالیں اردو میں مل جاتی ہیں جہاں لفظ ”معنی“ کو ”مضمون“ کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہ تفریق بہر حال محققین کے وقت

سے عام طور پر راجح تھی کہ ”مضمون“ اور ”معنی“ مختلف چیزیں ہیں۔ مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ ”مضمون“ وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ یہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اور ”معنی“ وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ اس شعر میں کیا کہا گیا ہے؟ (جربانی نے اسے ”معنی“ لکھی) کا نام دیا ہے۔) مثلاً مضمون کے لحاظ سے کوئی شعر کسی چیز (تلواریں) کی صورت حال (ہجری رات) کسی جذبے (رکب) کسی دوسرے (قتل) کے بارے میں ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی صرف یہ نہ ہوں گے کہ وہ شعر (مثلاً) قتل کے بارے میں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں کوئی ایک مرکزی مضمون ہو اور متعدد ضمنی مضمون ہوں۔

سبک ہندی اور کلاسیکی اردو کے شعرا کی ایک اہم دریافت یہ بھی تھی کہ چونکہ ہر لفظ میں کوئی نہ کوئی بات کہی جاتی ہے، اس لئے نیا لفظ نئی بات (نئے مضمون) کا حکم رکھتا ہے۔ اس طرح تلاش لفظ تازہ، تازہ کوئی، تازہ بیانی جیسے فقرہ کا چلن ہوا۔ ”مضمون“ کی مفصل تعریف آئندہ کے لئے اٹھا رکھتے ہوئے میں یہاں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مضمون آفرینی (یعنی نیا مضمون پیدا کرنا، پرانے مضمون کا نیا پہلو بیان کرنا) نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، یہ سب تصورات مضمون اور معنی کی تفریق کے باعث ہی پیدا ہو سکے۔ کیفیت اور شور انگیزی یا شورش پر بھی گفتگو آئندہ ہوگی۔ یہاں یہ کہنا کافی ہے کہ کیفیت اور شورش دونوں میں معنی کی لحاظ طور پر مرکزی حیثیت نہیں ہوتی۔ کیفیت کا اثر سامع میں ہوتا ہے، اور شورش صفت ہے کہنے والے کی۔ یعنی جب کہنے والا کسی بات کو بڑی شدت اور جذبات کے جوش کے ساتھ اس طرح کہتا ہے کہ گویا کسی فوری صورت حال پر رائے زنی کر رہا ہو، تو اسے شور انگیزی کہتے ہیں۔ اور جب کسی شعر میں (بظاہر) کوئی معنوی پیچیدگی یا گہرائی نہیں ہوتی، اور پھر بھی وہ فوراً سامع کے اوپر جذباتی رد عمل پیدا کرتا ہے، تو اسے کیفیت کا شعر کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں کا تعلق شعر کے مضمون ہی سے ہے۔

اگر مضمون وہ چیز ہے جس کے بارے میں شعر کہا گیا ہے، تو ظاہر ہے کہ کوئی شعر بے مضمون نہیں ہو سکتا۔ اگر اس مضمون میں کئی اہم بات نہیں تو شعر اس حد تک اہمیت سے خالی ہے۔ لیکن خود مضمون کی اہمیت بہر حال بنیادی ہے۔ اسی لئے ہمارے نقشے میں مضمون کو ”آثار“ (Base) سے بالکل متصل دکھایا گیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں مضمون ہو، لیکن معنی نہ ہوں۔ یعنی جو کچھ بھی ہو وہ مضمون ہی سے

ادا ہو گیا ہو۔ اس بنا پر بھی مضمون کو ”آثار“ (Base) سے بالکل متعلق رکھا گیا ہے مضمون کو مثلث کی شکل میں دکھانے کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح شعر کی وضع لغانے کی سی ہو گئی ہے۔ شعر اگر محض مضمون ہے (یعنی اس میں مضمون آفرینی، نازک خیالی، کیفیت وغیرہ کچھ نہ ہوں) تو وہ خالی لغانہ ہے۔ (خالی لغانے کی نشانیائی semiotic اہمیت سے انکار نہیں، لیکن بھرے ہوئے لغانے کی نشانیاں اور ہی عالم رکھتی ہے۔) شعر کے اندر جو شے ہے اس کو معنی کہہ سکتے ہیں۔ معنی آفرینی سے مراد ہے ایسا کلام ترتیب دینا جس میں ایک سے زیادہ معنی ہوں، یا ایک سے زیادہ معنی ممکن ہوں، یا جس کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی حاصل ہوں۔

معنی آفرینی، معنی یاب، معنی بند، معنی پرور، یہ سب اصطلاحیں اسی کثرت معنی کے تصور کو ظاہر کرتی ہیں۔ معنی آفرینی پر مبنی کلام کو ”شو داؤ“ اور ”بیچ دار“ بھی کہا گیا ہے۔ کثرت معنی پیدا کرنے کا ایک مقبول طریقہ ”رعایت“ ہے۔ ایہام جس کا ایک جز ہے۔ رعایت سے مراد ہے کلام میں ایسے الفاظ رکھنا جن میں معنی کے ایک سے زیادہ قرینے ہوں، چاہے یہ قرینے اس کلام سے براہ راست ربط رکھیں یا نہ رکھیں۔ ہمارے یہاں اٹھارویں صدی والوں نے لفظ ”ایہام“ کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ”ایہام“ کو ”رعایت“ کے معنی میں لیتے تھے۔ انشائیہ اسلوب وہ اسلوب ہے جسے جھوٹ نہ کہہ سکیں، جس کو (falsify) نہ کر سکیں، یعنی جس پر جھوٹ کا حکم نہ لگ سکے۔ لہذا اتمام استنبہائی، دعائیہ، امریہ کلام انشائیہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ انشائیہ (خاص کر استنبہائی) کلام میں معنی کی کثرت از خود ہوتی ہے۔ اس کی مثالیں ”شعر شور انگیز“ میں جگہ جگہ ملیں گی۔ ایسا کلام جس کی تکذیب کر سکیں، ”خبریہ“ کہلاتا ہے۔ انشائیہ اور خبریہ کی تفریق ہزار برس پہلے کے عرب ماہرین محو نے وضع کی تھی۔ مغرب میں اب جا کر اس بات کا احساس ہو رہا ہے کہ استنبہائی اور امری کلام میں کثرت معنی ہوتی ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو جان ہالینڈر کی تازہ کتاب (Melodious Guile) (۱۹۸۸)۔ ہالینڈر کہتا ہے کہ استنبہائی کلمات شاعری میں خاصا استعاراتی اور بدعیناتی وزن رکھتے ہیں اور صرف ٹیکسٹس کے سانیوں کے اندر جو استنبہامات ہیں، ان کا بدعیناتی تجزیہ بڑا سہاچوڑا کام ہوگا۔

کیا مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے درمیان کوئی درجہ بندی (heirarchy) ہے؟ اس سوال کا جواب آئندہ کے لئے اٹھا رکھتا ہوں۔ لیکن اس وقت اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ انیسویں صدی

کے نصف اول میں اردو والے بظاہر معنی آفرینی کو مضمون آفرینی پر فوقیت دیتے تھے۔ چنانچہ سید محمد خاں رند کا شعر ہے۔

رہے نہ صید مضامین کی فکر ہی میں خراب
کرے ہمارے معانی کو بھی شکارِ قلم

اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس پوری بحث کو اقوال شعرا کے وسیع تر تناظر میں دیکھا

جائے۔

باب سوم

ذیل میں جو اقوال شعر پیش کئے گئے ہیں ان کے بارے میں مجھے ایسی کوئی غلط فہمی نہیں ہے کہ ان سے زیادہ اقوال ان تصورات پر نہیں پیش کئے جاسکتے، جن سے ہمیں دلچسپی ہے۔ اور نہ ہی ایسے اقوال کا کوئی جامع و مانع گوشوارہ پیش کرنا میرا مقصد ہے۔ جمیل جالبی کا بیان ہے کہ ان کے پاس ایک پوری کاپی بھرا ایسے اشعار ہیں جن میں ہمارے شعرا نے شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن میرا مقصد صرف یہ ہے کہ آپ پر واضح ہو جائے کہ شعریات سازی کی ڈیڑھ صدیوں میں اہم شعرا نے شعریات پر جتنی، یا شعریات کے بارے میں اشارے پر حامل کس طرح کی باتیں کہی ہیں؟ ایرانی فارسی اور سبک ہندی سے میں نے صرف وہ اقوال لئے ہیں جن میں اردو شعریات کے ان تصورات کا ذکر ہے جو ایرانی فارسی یا سبک ہندی سے ہمارے یہاں آئے۔ میں نے ایسے شعروں کو بھی نظر انداز کر دیا ہے جن میں کوئی اصولی بات نہیں، مثلاً میر کے مندرجہ ذیل شعر میرے انتخاب میں نہیں ہیں۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب (دیوان اول)

نکتہ دانان رفتہ کی نہ کہو

بات وہ ہے جو ہووے اب کی بات (دیوان اول)

مندرجہ ذیل شعر بھی میرے انتخاب میں نہیں ہے، کیوں کہ اس میں اگرچہ اصولی بات ہے، لیکن اس کا تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ فلسفہ شعر سے ہے۔

کچھ ہواے مرغِ قفس لطف نہ جاوے اس سے

نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک (دیوان اول)

اس شعر پر مفصل بحث ۲۲۰ پر ملاحظہ ہو۔ یہاں میر نے مقصد شعر کی بات کی ہے، کہ اس کا

مقصد ”لطف“ ہے اور ”لطف“ کے معنی یہ ہیں کہ کسی چیز کو عمدگی سے کئے جانے پر جو خوشی اور مزہ حاصل ہوتا

ہے، وہ ”لطف“ ہے۔ یہ وہی تصور ہے جس کا اشارہ مغرب میں ”المیہ کا لطف“، ”شاعری کی مسرت“ اور

اس طرح کے دوسرے فقرہوں میں ملتا ہے۔ لیکن یہ بحث شعریات کے میدان کی نہیں، لہذا یہاں ترک کی

گئی۔ اسی طرح، مندرجہ ذیل شعر بھی ترک کئے گئے۔

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ

میر جی بھی کمال رکھتے ہیں (دیوان اول)

شعر میرے ہیں سب خواص پسند

پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا

ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے (دیوان دوم)

یہ شعر اپنی جگہ پر دلچسپ ہیں، اور میر کو سمجھنے میں شاید کارآمد بھی ہیں، لیکن ان کو شعر کی

جمالیات کے سلسلے میں نظریاتی بیانات، یا نظریاتی اشارے نہیں کہا جاسکتا۔ مندرجہ ذیل شعر بھی فلسفہ شعر

کے تحت رکھا جاسکتا ہے، لیکن اس کو شعریات سے براہ راست علاقہ نہیں، اس لئے ترک کیا گیا۔

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی

ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے (میر، دیوان اول)

علیٰ ہذا القیاس، وہ سب اقوال اور شعر ترک کئے گئے ہیں جن میں رکی باتیں ہیں۔ مثلاً سودا۔

دل احق سے مت امید رکھنا مرغِ معنی کی

ہا بیٹھے سے کیوں کر بوم کے اے یار ہو پیدا

(لیکن یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ سید محمد خاں رند اور سودا دونوں نے معنی کو ”ہا“ قرار دیا

ہے۔) رسی باتوں کے ترک کی وجہ سے تذکروں سے بہت کم اقوال لئے گئے ہیں، اور تذکرے بھی صرف تین ہی پیش نظر رکھے ہیں۔ اول تو میر کا ”نکات الشعرا“ کیوں کہ یہ اردو شعرا کا سب سے پہلا تذکرہ نہیں تو اولین تذکروں میں سے بھینا ہے۔ پھر میر کی تنقیدی حس بھی عام تذکرہ نگاروں کے مقابلے میں بہت زیادہ تیز ہے۔ دوسرا اعظم الدولہ سرور کا ”عمدہ نتجہ“ کیونکہ یہ بیشتر انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں مرتب ہوا جب کلاسیکی شعریات کے قدم جم چکے تھے۔ تیسرا شیفتہ کا ”گلشن بے خار“ جو ۱۸۳۴ء میں مکمل ہوا۔ اس وقت تک کلاسیکی شعریات پوری طرح قائم ہو چکی تھی۔ اصولاً میں نے اقوال شعرا کو تذکروں کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ اوپر بیان کر چکا ہوں۔ بیانات کو عنوانوں کے تحت، پھر تاریخ وار مرتب کیا ہے۔ امید ہے اس طریق کار کے باعث ہماری شعریات کا ارتقا بھی ایک حد تک سامنے آ سکے گا۔

تذکروں سے میں نے ایسے تمام فقروں اور الفاظ کو ترک کیا ہے جو میرے خیال میں قطعی طور پر رسی ہیں۔ ان کے رسی ہونے کا ثبوت میری نظر میں یہ ہے کہ وہ اکثر شاعروں کے بارے میں، اور ہر طرح کے شاعروں کے بارے میں استعمال ہوئے ہیں۔ چنانچہ میں نے حسب ذیل فقرے اور الفاظ اور ان کی طرح کے تمام فقرے اور الفاظ نظر انداز کئے ہیں، خوش فکر، خوش بیان، دلکش، دلچسپ، رنگین، ہامزہ، نمکین، فصاحت، بلاغت، شیوا بیان، نفز گو، خوش گفتار، شیریں، وغیرہ۔ ”فصاحت“ اور ”بلاغت“ اگرچہ تصورات ہیں، لیکن کثرت استعمال نے ان کو تقریباً بے معنی کر دیا ہے۔ اور ان کا بنیادی تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ زبان کے عام استعمال (فصاحت) اور استعمال زبان کے عام مقصود (بلاغت) سے ہے۔ مزید برآں اگر ”بلاغت“ کو ایک علم قرار دیا جائے تو تمام شعریات ہی ”بلاغت“ کے منطقے کی شے ہے، اور ”بلاغت“ کی علیحدہ حق قائم کرنا غیر ضروری ہے۔

(۱) رابط

از آں جا یک شاعر مربوط بر نہ خاسته

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲ء)

(در بیان شعر اے دکن)

زمانہ تحریر ۱۷۵۲

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲)
شعر فارسی ہم بسیار خوب و مربوط و رنگین
زمانہ تحریر ۱۷۵۲
گوید (در بیان خواجہ میر درد)

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲)
سررشتہ مربوط گوئی بدست ایشان القادہ
زمانہ تحریر ۱۷۵۲
است (در بیان بعضی شعر از دکن)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۳) (۱۸۳۳)
مشاق و خوش فکر است و مربوط گو
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰
(در ترجمہ احسن الدین بیان)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۳) (۱۸۳۳)
کلام او مربوط و مکتبی بسیار دارد
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰
(در بیان حیدر علی حیران)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۳) (۱۸۳۳)
نسخ کلام او مربوط
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰
(در بیان میر مستحسن خلیق)

ناخ (۱۷۷۶ تا ۱۸۳۸) (۱۸۳۸ تا ۱۷۷۶)
گرچہ ہے نظم مکرثر کا ہوتا ہے مگں
زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۰
یہ غزل دال ہے ناخ کی پریشانی پر

ناخ کی مراد بظاہر یہ ہے کہ نثر میں بمقابلہ نظم، ربط اور ترتیب کی کمی ہوتی ہے۔ ممکن ہے ناخ نے یہ خیال امام عبدالقادر جرجانی سے مستعار لیا ہو جنہوں نے اپنے نظریہ نظم (ترتیب) کے ذریعہ اس بات پر زور دیا کہ خود الفاظ کی اہمیت اتنی نہیں، جتنی اس بات کی ہے کہ انہیں کس طرح ترتیب دیا گیا ہے۔ جرجانی کا کہنا ہے کہ معنی دراصل ترتیب الفاظ سے پیدا ہوتے ہیں، نہ کہ محض الفاظ سے۔ (کاش سوسیور (Saussure) یا اس کے معتقدوں نے جرجانی کو پڑھا ہوتا) کمال ابوزیب نے جرجانی کی اصطلاح "نظم" کا ترجمہ (Construction) کیا ہے۔ طہا طہائی اس کے لئے "ترتیب" کا لفظ استعمال

کرتے ہیں جو اردو میں بہتر معلوم ہوتا ہے۔

مفتی صدر الدین آزاد (۱۸۶۸ء تا ۱۹۸۹ء) کلام مربوط ہے مگر نو آموز کا کلام معلوم
زمانہ ۱۸۶۰ء ہوتا ہے (برولیت ”یادگار غالب“)

(۲) روانی

امیر خسرو (۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۳ء) وغزل ہائے کہ مانند آب لطیف رواں

زمانہ تحریر ۱۳۱۵ تر... واز مقام ہوائیت پر مرتبہ مائیت رسیدہ،

واہیں از آں ”غرة الکمال“ است

امیر خسرو نے جب اپنا کلیات مرتب کیا تو اس کے دیباچے میں اپنی شاعری کی صفات، اور
مختلف دوادین میں جس طرح ان کا اظہار ہوا ہے، اس کا ذکر کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ میرے پہلے دیوان کی
صفت ”خاک“ تھی۔ دوسرے دیوان میں صفت ”ہوائیت“ تھی اور تیسرے دیوان ”غرة الکمال“ میں
میری غزلیں روانی کی انتہا کو پہنچ گئی ہیں۔ یعنی امیر خسرو کی نظر میں معنی کی نیم روشن پیچیدگی (خاک
صفت)، اور مضمون کی بلندی اور تخیل کی بلند پروازی (ہوائیت) سے بڑھ کر ”روانی“ کی صفت تھی۔

حافظ (وفات ۱۳۸۹ء) آں را کہ خوانی استاد گری بہ تحقیق

صنعت گراست اما شعر رواں نہ دارد

جگر صاحب مرحوم بڑے شاعر نہ تھے لیکن ان کا کلام رواں بہت تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ جوش
صاحب مرحوم کو ”شاعر نہیں، بلکہ کاری گز“ کہا کرتے تھے۔ اس کی وجہ غالباً یہی تھی کہ جوش کے یہاں
روانی کم ہے۔ ممکن ہے حافظ کا شعر بھی جگر صاحب کے ذہن میں رہا ہو۔

شاکر ناجی (۱۶۹۰ء تا ۱۷۴۳ء) روانی طبع کی دریا سنی کچھ کم نہیں ناجی

بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

میر (۱۸۱۰ء تا ۱۷۲۲ء) دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر

زمانہ تحریر قبل ۱۷۷۸ء در سے ہزار چہ ہے ان کے سخن میں آب

ہر فقرہ نثر جان مضمون
ہر شعر رواں روان معنی

مومن (۱۸۵۲ تا ۱۸۰۰)
زمانہ تحریر ۱۸۳۳

(۳) مناسبت

شفیق باللفظ والمعنی کہیں ہیں خوش خیال
مصرع برجستہ و دلچسپ سر تا پا تجھے

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳)
زمانہ تحریر ۱۷۵۲

۱۰۔ اس بات کو مد نظر رکھئے کہ یہ شعر خود مناسبت اور مراعات الظہیر کا اچھا نمونہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ مناسبت کی تعریف یہی ہے کہ جو لفظ ہوں وہ معنی کے لئے مناسب ہوں۔ اس شعر میں ”لفظ“ بمعنی مضمون نہیں ہے، جیسا کہ بعض کے یہاں ہم آئندہ دیکھیں گے۔

سچ کہے جو کوئی سو مارا جائے
راستی ہے گی دار کی صورت

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانہ تحریر ۱۷۵۲

(مصطفیٰ خاں یکریگ)

بہ اعتقاد فقیر بجائے لفظ ”سچ“ صرف ”حق“
اولیٰ است برائے مناسبت درست می افتد

شمع رومت راہ دے غلوت میں پردانے کے تیش
اے ترے قربان ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیش

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانہ تحریر ۱۷۵۲

(اشرف علی خاں فغاں)

... اگر بجائے لفظ ”قربان ہم“، ”جل جائیں ہم“
می بود رجہ دیگر داشت۔ چوں حرف ”جل جائیں ہم“
برائے سوختن پردانہ مناسبت کلی داشت... گویا جان
در قالب شعر دمیدہ شد

معنی ہے شاعرانہ الفاظ
زمانہ تحریر ۱۸۳۴

چار لفظ اور چاروں واقعے کے مناسب
زمانہ تحریر ۱۸۵۰

(۴) بندش کی چستی

کس طرح خانہ گردوں کی بنا ہووے چست
زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۴

کیا ہی وحشت زدہ مضمون تھے جنہوں کو سودا
زمانہ تحریر قبل ۱۷۶۰

آتش (۱۸۳۷ تا ۱۷۷۸) بندش الفاظ جڑنے سے ٹکوں کے کم نہیں
زمانہ تحریر قبل ۱۸۴۰
یہ نکتہ محسوس قیس رازی کا ہے۔ آتش کی علمی استعداد زیادہ تھی لہذا اغلب ہے کہ آتش نے
اسے از خود دریافت کیا ہو۔ بندش کی چستی میں بنیادی بات یہی ہے کہ کوئی لفظ بے کار نہ ہو اور ہر لفظ اپنے
مناسب مقام پر ہو۔ محسوس قیس رازی نے خود یہ نکتہ جرجانی سے حاصل کیا تھا کہ لفظ اگر چنگ کی طرح چستی
بھی ہو، لیکن اگر وہ مناسب ترتیب (نظم) کا حصہ نہیں، تو بے کار ہے۔

سید محمد خاں رند (۱۸۵۷ تا ۱۷۹۷) باندھا ہے چست چست مضامین کے ساتھ ساتھ
زمانہ تحریر ۱۸۴۵

(۵) مضمون

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶) لفظ کے تازہ است بہ مضمون برابر است

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)

دفتر میں کہ مثنویاں چوں نوشتہ اند

الفاظ را گنندہ و مضمون نوشتہ اند

طالب آملی کا یہ شعر ان لوگوں پر مقرر ہے جو یہ گمان کرتے رہے کہ مضمون تو دل سے پیدا ہوتا ہے، الفاظ کا محتاج نہیں، اور اصل چیز تو معنی ہیں۔ طالب کا کہنا ہے کہ لفظ خود ہی مضمون ہے، یہ ممکن نہیں کہ الفاظ کو نظر انداز کر کے مضمون آفرینی یا معنی آفرینی ہو سکے۔

ولی (۱۶۶۷-۱۷۰۹ء)

راہ مضمون تازہ بند نہیں

تا قیامت کھلا ہے باب سخن

شاہ مبارک آبرو (۱۶۸۵-۱۷۳۳ء)

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو

قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

میر (۱۷۲۲-۱۸۱۰ء)

غم مضمون نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل

زمانہ تحریر قبل ۱۷۹۳ء

ہوا کا غمط گورنگ تیرا درد کیا حاصل

اس شعر پر مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۲۳۵۔

میر (۱۷۲۲-۱۸۱۰ء)

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے

زمانہ تحریر ۱۷۸۵ء

درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

اس شعر کا مطلب عام طور پر یہ نکالا گیا ہے کہ میر نے اشعار کے پردے میں اپنا درد دل کہا ہے، اور یہ کہ شاعر کا منصب یہی ہے کہ وہ اپنا غم و رنج دنیا پر ظاہر کرے۔ درحقیقت بات بالکل الٹی ہے۔ جیسا کہ گذشتہ شعر سے ظاہر ہوا ہوگا۔ شاعر کا منصب درد و غم جمع کرنا نہیں، بلکہ مضمون جمع کرنا ہے۔ جو شاعر مضمون نہیں جمع کرتا، بلکہ درد و غم کا بیان کرتا ہے، وہ شاعر نہیں، مرثیہ خواں یا مرثیہ گو ہو سکتا ہے۔ (یعنی غزل کا شاعر نہیں ہو سکتا۔ انیسویں صدی تک بھی مرثیہ گو باقاعدہ صنفِ سخن کا درجہ حاصل نہ تھا، اگر میر انیس نہ ہوتے تو شاید کبھی حاصل نہ ہوتا۔) مضمون بیان کرنے کے بجائے درد و غم بیان کرنا، اور

اس طرح شاعر کے مرتبے سے گر جانا، یہ مضمون اٹھارویں صدی میں عام تھا۔ انیسویں صدی میں بھی یہ بالکل مفقود نہیں، چنانچہ سید محمد خاں رند کا شعر ہے۔

عاشق مزاج روتے ہیں پڑھ پڑھ کے بیش تر
اشعار رند کے نہ ہوئے مرچے ہوئے

اصغر علی خاں نسیم (۱۸۶۳ تا ۱۷۹۳) مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

سید محمد خاں رند (۱۸۵۷ تا ۱۷۹۷) رہے نہ صید مضامین کی فکر ہی میں خراب
زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۲ کرے ہمارے معانی کو بھی شکار قلم
یہاں صاف ظاہر ہے کہ رند کی نظر میں معنی آفرینی کا رتبہ مضمون آفرینی سے بلند تر ہے۔

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے
زمانہ تحریر ۱۸۱۶
اس شعر سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون اعلیٰ اور پست دونوں طرح کے ہو سکتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ مضمون کی فطرت نامیاتی ہے۔ وہ شعر کے الفاظ کے ساتھ ساتھ بالیدہ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ شعر کے الفاظ کہیں جائیں اور مضمون کہیں۔

(۶) مضمون (استعارہ)

امیر خسرو (۱۳۲۴ تا ۱۲۵۳) حضرت رسالتؐ فرمود کہ کل شاعر کذاب
دانی کہ حاصل ایمان من چہ باشد کہ کذب
زمانہ تحریر ۱۳۱۵
راپہ کمال رسانیدہ ام

یہاں امیر خسرو نہایت لطیف شوقی سے کام لے کر ایک مبینہ حدیث کو اپنے مقصد کے لئے استعمال کر رہے ہیں۔ معلوم نہیں یہ قول (کہ سب شاعر یکے جھوٹے ہوتے ہیں) حدیث ہے بھی کہ نہیں، اور ہے تو اس سے نبی علیہ السلام کا مطلب کیا تھا۔ لیکن چوں کہ استعارے کے بارے میں ایک قول یہ بھی ہے کہ یہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ لہذا امیر خسرو شاعری کو کذب = استعارے سے تعبیر کر رہے ہیں۔ جرجانی نے اس خیال کی نفی کی ہے کہ استعارہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ جرجانی ہی نے یہ بھی کہا ہے کہ جب کسی لفظ کو معنی موضوع لے، کے بجائے کسی اور معنی میں غیر لازم طور پر استعمال کریں تو یہ استعارہ ہے ("اسرار البلاغۃ")۔ لہذا استعارے میں جھوٹ کا مقولہ ناممکن نہیں ہے۔ مغربی مفکرین (مثلاً متوسطین میں ہابز (Hobbes) اور لاک (Locke) اور جدید فلسفیوں میں ڈونلڈ ڈیوڈسن (Donald Davidson) استعارے میں سچائی یا استعارے کے ذریعے کسی منفعت کے حصول کے منکر ہیں۔ ہمارے یہاں استعارے کا کذب و صدق کبھی اہم نہیں رہا، لیکن اس بحث پر ایک دلچسپ عبارت کلب حسین خاں نادر نے اپنے تذکرے "شوکت نادری" (تاریخ تکمیل ۱۸۳۱ء) میں صدیقی کے حوالے سے نقل کی ہے۔ میں صدیقی سے واقف نہیں ہوں، لیکن نکتہ بہت خوب ہے، اور طالب آملی کے شعروں پر (جو آگے آرہے ہیں) بر محل ہے، اس لئے نقل کرتا ہوں۔

صدیقی جو اکابر علما میں سے ہیں، انھوں نے کہا ہے کہ کذب شعریت کذب ہے۔ اس لئے کہ جھوٹ کا قصد اپنے قول کو صحیح ثابت کرنا ہے، یعنی وہ جھوٹ کو سچ ظاہر کرتا ہے اور شاعر کا قصد جھوٹ سے محض تحسین کلام ہوتا ہے۔

(ترجمہ شاہ عبدالسلام)

اس بیان میں کئی گڑبڑ بھی ہیں، لیکن ان کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف اس بات پر توجہ دلانا مقصود ہے کہ یہاں لاک (Locke) اور بہت سے دوسروں کے برعکس استعارہ تزئین کلام کا ذریعہ نہیں، بلکہ کلام کا وصف ذاتی ہے۔ اس کے ذریعہ کلام کی تحسین ہوتی ہے، یعنی اس کی خوبصورتی بڑھتی ہے۔ استعارے کو کلام سے الگ نہیں کر سکتے، اگر وہ تزئینی چیز ہوتی تو اس کا الگ کرنا بھی ممکن ہوتا۔ پھر وہ "حسن" کا وسیلہ نہ ہوتا۔

اس بات کو مختصر و واضح کرنا ضروری ہے کہ مضمون کی اصل استعارہ ہے۔ حالی اس بات سے

واقف تھے، لیکن استعارے کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود انھوں نے ہماری شاعری میں مضامین کی نگرار کو ہمارے شعرا کے یہاں تخلیقی عمل کی ناکامی سے تعبیر کیا۔ واقعہ یہ ہے کہ مضمون میں استعارے کی خاصیت نہ ہوتی تو مضمون سے مضمون بننا ممکن نہ تھا۔ مضمون میں استعارے کی تمام صورتیں نظر آ جاتی ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کریں:

- (۱) معشوق شرمیلا ہوتا ہے
- (۲) لہذا اس کی آنکھ اٹھتی نہیں
- (۳) جو شخص بیمار ہو وہ کم طاقت ہوتا ہے
- (۴) لہذا وہ اٹھتا نہیں
- (۵) لہذا ۲ برابر ہے ۳ کے، یعنی معشوق کی آنکھ بیمار ہے۔

- (۱) سرو سیدھا ہوتا ہے
- (۲) الف سیدھا ہوتا ہے
- (۳) الف، علامت ہے ”آزاد“ کی
- (۴) معشوق کا قد سیدھا ہوتا ہے
- (۵) لہذا ۱ برابر ہے ۳ کے، یعنی سرو آزاد ہے۔
- (۶) لہذا ۴ برابر ہے ۱ کے، یعنی معشوق کا قد سرو ہے
- (۷) لہذا معشوق سرو رواں ہے۔

- (۱) لوگ عشق میں گرفتار ہوتے ہیں
- (۲) گرفتار لوگ قید میں رکھے جاتے ہیں
- (۳) پرندے بھی گرفتار ہوتے ہیں
- (۴) پرندوں کو قید قفس میں رکھا جاتا ہے
- (۵) لہذا ۱ برابر ہے ۳ کے، اور ۲ برابر ہے ۴ کے یعنی

عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے۔

ابھی یہ سلسلہ اور پھیل سکتا ہے، لیکن اتنی بات اور کہہ کر بس کرتا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کے مطابق استعارہ ہی حقیقت ہے۔ اگر عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے، تو وہ قفس کی تیلیوں سے سر بھی نکرائے گا، پر بھی پھڑپھڑائے گا، بال و پر کو زخمی بھی کرے گا، اپنے آشیانے کو یا د بھی کرے گا، وغیرہ۔ اور لطف یہ ہے کہ ان تمام باتوں سے بھی استعارے اسی طرح بنائے جائیں گے جس طرح ”حقیقت“ سے بنائے جاتے ہیں۔ شبلی نے اس اصول کا مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ استعارے اور مضمون کی وحدت سے بے خبر تھے۔

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶) بدیہہ شاد صدق است بے مطاہر طالب

کہ صاحب خن از استعارہ چارہ نہ دارد

خن کہ نیست درواستعارہ نیست ملاحظت

نمک نہ دارد شعرے کہ استعارہ نہ دارد

دونوں شعر انتہائی دلچسپ اور خیال انگیز ہیں۔ طالب آملی نے پہلے تو یہ کہا کہ صاف صاف سچی سچی بات کہنا بے لطف ہے، اس لئے شاعر کو استعارے کے سوا چارہ نہیں۔ اس بظاہر رسمی ہی بات میں دو نکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ استعارہ سیدھی سچی بات نہیں، بلکہ بالواسطہ (indirect) بات اور لغوی سچائی سے مخرف ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ صاحب خن کو استعارے سے چارہ نہیں، کیوں کہ استعارہ مضمون ہے، اور مضمون کے بغیر شعر نہیں۔ اب طالب یہ کہتا ہے کہ جس کلام میں استعارہ نہیں اس میں نمک نہیں۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ نمک کھانے میں حل ہو جاتا ہے، اسے اس سے الگ نہیں کر سکتے۔ سانو لے خوب صورت لوگوں کی صفت ملاحظت یا نمکینی بتائی جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس شخص کی ناک بہت لمبی ہے یا آنکھیں بہت لمبی ہیں۔ ملاحظت ایک مجموعی صورت حال ہے۔ یہ خوب صورت شخص میں ہر جگہ ہے، اور کسی ایک جگہ نہیں ہے۔ یعنی ملاحظت، حسن کا اضافی یا مقامی جز نہیں بلکہ ذاتی اور بے مقام جز ہے۔ یہی حال شعر میں استعارے کا ہے۔

(۷) مضمون (کی وسعت)

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرتے کا عاشق ہوں
زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۲ بھری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش (۱۸۳۷ تا ۱۷۷۸) بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے
زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۰ قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیڑ کا

(۸) مضمون (کے لئے لفظ 'معنی' کا استعمال)

صائب (۱۶۶۹ تا ۱۶۰۱) عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید مانازک خیالاں را ہلال این است و بس

ناخ (۱۸۳۸ تا ۱۷۷۶) ناخ ہے میر سلمہ اللہ کی زمیں
اک معنی نگفتہ کو باندا ہزار رنگ زمانہ تحریر قبل ۱۸۱۰

علی اوسط رشک (۱۸۶۷ تا ۱۷۹۹) طرفہ سارق ہیں دزد معنی بھی
اپنی کر لیتے ہیں پرانی بات

(۹) مضمون اور معنی کی دوئیت (Binarism)

بیدل (۱۷۲۰ تا ۱۶۴۳) لفظ نہ جوشید کہ معنی نہ نمود و معنی گل
زمانہ تحریر ۱۷۰۴ نہ کرد کہ لفظ نہ بود

شاہ حاتم (۱۷۸۳ تا ۱۶۹۹) ہمیں مضمون و معنی سے نہیں کچھ ربط اے حاتم
زمانہ تحریر ۱۷۵۳ نشے کی لہر میں جودل میں آیا ہم بھی بک بیٹھے

اس شعر میں بھی مراعات العظیم خوب ہے، کیوں کہ ”رابط“ شعریات کی اصطلاح بھی ہے۔
بھر ”نشہ“ اور ”انثا“ کا مادہ ایک ہے۔ ”انثا“ بمعنی ”اپنے دل سے کوئی بات کہتا“ اور ”انثا یہ اسلوب“
بھی ہماری اصطلاحیں ہیں۔

انعام اللہ خاں یقین (۱۷۵۵ تا ۱۷۲۷) شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین
کون سمجھے یا تو ہے ایہام مضمون کا تلاش

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) اسد ارباب فطرت قدر دان لفظ و معنی ہیں
زماۃ تحریر ۱۸۱۶
یہ بات ظاہر ہے کہ دونوں اشعار میں ”لفظ“ سے ”مضمون“ مراد ہے۔ طالب آملی کے اقوال
ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ اس بات کے ثبوت میں کہ ”لفظ“ سے زبان کی صحت مراد نہیں، بلکہ زبان (متن)
کا مافیہ مراد ہے، غالب کا یہ مزید قول ملاحظہ ہو:

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) زبان پاکیزہ مضامین اچھوتے معانی نازک
زماۃ تحریر ۱۸۵۸ (بنام حاتم علی مہر)

مومن (۱۸۵۲ تا ۱۸۰۰) ہر فقرہ نثر جان مضمون
زماۃ تحریر ۱۸۳۳ ہر شعر رواں روان معنی

مومن (۱۸۵۲ تا ۱۸۰۰) اگرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے
کہاں ہے لیک معنی بند مضمون یا اب اپنا سا

(۱۰) مضمون آفرینی (تازہ خیالی)

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) بسیار خوش فکر و تلاش لفظ تازہ زیادہ...
زماۃ تحریر ۱۷۵۲ (در بیان شرف الدین مضمون)

عالم (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) بس کہ تھی فصل خزاں چنستان سخن
زمانہ تحریر ۱۸۱۶ رنگ شہرت نہ دیا تازہ خیالی نے مجھے

شیفہ (۱۸۶۹ تا ۱۸۰۶) از تازہ خیالاں عظیم آباد است
زمانہ تحریر ۱۸۳۳ (در بیان جوش عظیم آبادی)

شیفہ (۱۸۶۹ تا ۱۸۰۶) در تلاش مضمون تازہ و معنی سیراب بے
زمانہ تحریر ۱۸۳۳ مثل و مثال (در بیان ناخ)

اصغر علی خاں نسیم (۱۸۶۳ تا ۱۷۹۳) مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

یہ شعر خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ بظاہر اصغر علی خاں نسیم کے خیال میں عاشقانہ مضامین (معاملہ بندی وغیرہ) میں مضمون آفرینی کی گنجائش زیادہ نہیں۔ اس کے برخلاف ”مضمون کے شعر“ وہ ہیں جہاں نئے نئے غیر عشقیہ مضامین نکالے جائیں، یعنی ایسے مضمون جن کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ ان میں حالات زمانہ، اخلاقی رائے زنی، تعلقاتی فکر وغیرہ پر مبنی باتیں انداز سے کہی جائیں۔ اس شعر سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ اگرچہ غزل کا بنیادی مضمون عشق ہے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس میں اور طرح کی باتیں نہ کہی جاسکیں۔ وزیر علی صبا نے اس کا جواب دیا ہے، وہ بھی دلچسپ ہے، اور اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ غزل میں عشقیہ مضامین کو بہر حال مرکزیت حاصل ہے۔

وزیر علی صبا (۱۸۵۵ تا ۱۷۹۰) مضمون بیچ دار ہیں مکروہ اے صبا
اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرض

(۱۱) نازک خیالی

صائب (۱۶۶۹ تا ۱۶۰۱) عشرت نامعنی نازک بدست آوردن است
عید مانازک خیال را ہلال این است و بس

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) مضامین نازک از طبعش می تراود
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در بیان آتش)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) بسیار نازک خیال و معنی بند است طبعش
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ بہ خیال بندی راغب (در بیان شاہ نصیر)

خواجہ وزیر (۱۸۴۱ تا ۱۸۵۳) کمر کوہال سے تشبیہ دوں میں یارگ جاں سے
اگر وہ موشگافی ہے تو یہ نازک خیالی ہے

شیفۃ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹) بلند اندیشہ نازک خیال است و در تلاش
زمانہ تحریر ۱۸۳۴ مضمون تازہ بے مثل و مثال (در بیان ناخ)

(۱۲) خیال بندی

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) رویہ خیال بندی بیش از بیش پیش نہاد
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ خاطر دارد (در بیان طالب)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) طبعش بہ خیال بندی راغب
زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (در بیان شاہ نصیر)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) در بستن مضامین بے گانہ یگانہ است

(در بیان نظام الدین مننون)

زمانہ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰

بندا اندیشہ نازک خیال است
(در بیان ناخ)

شیفتہ (۱۸۰۶-۱۸۶۹)
زمانہ تحریر ۱۸۳۴

ہر چند گاہ گاہ صورت می بندد اما پیوند
معنی مستحکم است (در بیان غالب)

شیفتہ (۱۸۰۶-۱۸۶۹)
زمانہ تحریر ۱۸۳۴

یہ قول بھی انتہائی دلچسپ ہے۔ ”صورت“ بمعنی Appearance ہے اور ”معنی“ بمعنی Reality۔ صورت چوں کہ حقیقت سے عاری ہے، اس لئے اس کی بنیاد خیال پر ہے (یاں وہی ہے جو اعتبار کیا، میر)۔ لہذا جس کلام میں ”صورت“ ہو، وہ کلام تجریدی (abstract) اور دور از کار مضامین کا مجموعہ معلوم ہوگا۔ یہی خیال بندی ہے۔ جس کلام میں ”معنی“ ہو، اس کلام کے استعارے تجریدی اور موہوم مفروضات پر مبنی نہ ہوں گے۔ ”موہوم مفروضات“ میں ”شاعرانہ“ مفروضات شامل نہیں ہیں۔ مثلاً یہ کہ معشوق کے کمر نہیں ہوتی، یا اس کی کمر بال کی طرح باریک ہوتی ہے۔ اس سے یہ خیال نکلا کہ معشوق کے کمر نہیں محض ”موے میاں“ ہے۔ یہ سب باتیں بھی موہوم مفروضات ہیں، لیکن شعری کائنات میں یہ مبنی بر حقیقت ہیں۔ لیکن قطرہ سے کا د فور حیرت سے نفس پر دور (جاندار) بننا، اور پھر خط جام پر جم کر رہ جانا، یہ ”مفروضات شاعرانہ“ نہیں، بلکہ ادعائے شاعر ہیں۔ یہ محض موہوم ہیں، یعنی صورت بندی (= خیال بندی) ہیں۔

کھنچ دیتا ہے شبیہ یار کا خاکہ خیال
فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرداز کا

آتش (۱۷۷۸-۱۸۴۷)
زمانہ تحریر قبل ۱۸۴۰

قطرہ نے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام سے سراسر رشتہ گوہر ہوا
اس مطلع میں خیال ہے دقیق، مگر کوہ کندن و کاہ بر آوردن یعنی

غالب (۱۷۹۵-۱۸۶۹)
زمانہ تحریر ۱۸۶۳

لطف زیادہ نہیں (بنام جنون بریلوی)

(۱۳) معاملہ بندی

شیفہ (۱۸۰۶ء تا ۱۸۶۹ء) خن بہ مضامینے کہ میان عاشق و معشوق
زمانہ تحریر ۱۸۳۴ء می گذردی کرد (در بیان جرأت)

(۱۴) کیفیت

بیدل (۱۶۳۳ء تا ۱۷۲۰ء) شعر خوب معنی نہ دارد

میر (۱۷۲۲ء تا ۱۸۱۰ء) نہ ہو کیوں ریختے بے شورش و کیفیت و معنی
زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۲ء گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ
میر (۱۷۲۲ء تا ۱۸۱۰ء) اشعار خوب دارد خالی از کیفیت نیست
زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۲ء (در بیان نیکارام تلی)

میر (۱۷۲۲ء تا ۱۸۱۰ء) خن او خالی از کیفیت نیست
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ء (در بیان قائم چاند پوری)

میر (۱۷۲۲ء تا ۱۸۱۰ء) اشعار گوہر نثارش نہایت پر کیف
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ء (در بیان خواجہ میر درد)

اصغر علی خاں نسیم (۱۷۹۷ء تا ۱۸۶۳ء) بے ہوشیاں نصیب رہیں سامعین کو
کیف شراب ناب مرے ہر خن میں تھا

علی اوسط رشک (۱۸۶۷ تا ۱۸۹۹) جواہل درد ہیں کیفیتیں اٹھاتے ہیں
مری زبان ہے ساغر مرا کلام شراب

(۱۵) شور انگیزی

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
زمانہ تحریر ۱۷۵۲ گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ ۔

سودا (۱۷۸۱ تا ۱۷۰۶) کلام بے نمک کی شور انگیزی ہے ایسی کچھ
زمین بول گاہ خلق سے جوں کھار ہو پیدا

اس غزل کا ایک شعر پہلے نقل ہو چکا ہے۔ اس کا مطلع ہے۔

کہاں نطق فصیح از طبع تا نہجار ہو پیدا
فغان زاغ سے طوطی کی کب گفتار ہو پیدا

ممکن ہے یہ ساری غزل میر کی ہجو میں ہو، کیوں کہ اس میں ان تمام چیزوں کا ذکر ہے جن پر
میر بہت فخر کرتے تھے، اور غزل میں یہ کہا گیا ہے کہ یہ چیزیں نا اہلوں کے بس کی نہیں۔ بہر حال، شعر زیر
بحث میں سودا بظاہر یہ کہہ رہے ہیں کہ شور انگیز شعر اسی وقت کسی کام کا ہو سکتا ہے جب کلام نمکین (پر
کیفیت) بھی ہو۔ اس رائے پر بحث ممکن ہے، لیکن اس بات میں کوئی شک نہیں کہ سودا بھی شور انگیزی کو
کلام کی اہم صفت قرار دیتے ہیں، نیچے شیفتہ اور سودا کے حوالے سے ”ممکنی“ پر بحث ملاحظہ ہو۔

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) جہاں سے دیکھئے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیوان میں
زمانہ تحریر ۱۷۸۵

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصہ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا
زمانہ تحریر ۱۷۹۵-۱۸۰۳

تشنش نمکین و شور انگیز
(در ذکر احسن الدین بیان)

شیفۃ (۱۸۰۶ تا ۱۸۹۵ء)

زمانہ تحریر ۱۸۳۴

قدی شاہ جہانی شعر امیں صائب و کلیم کا ہم عصر وہم
چشم، ان کا کلام شور انگیز (بنام علانی)

غالب (۱۸۹۷ تا ۱۸۶۹ء)

زمانہ تحریر ۱۸۶۲

”نمکین“ کلام کسے کہتے تھے، یہ متعین کرنا آج مشکل ہے۔ یہ ”شیریں“ کا متضاد بھی ہو سکتا ہے، یعنی کوئی کلام ”شیریں“ کہلائے اور کوئی کلام ”نمکین“، لیکن ”شیریں“ کا لفظ تذکروں میں خاصی بے دردی سے استعمال ہوا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ محض رسی ہو۔ ”کیفیت“ کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اس میں ”کیف“ (نشہ) عنصر بھی ہے، یعنی ایسا کلام جس میں معنی (تعقل) کی کثرت نہ ہو، بلکہ وہ جذبات کو اس طرح براہیختہ کرے جس طرح شراب ہوتی ہے، اور معنی سے اس طرح بے نیاز کر دے جس طرح شراب، عقل سے بے نیاز کرتی ہے۔ شیرینی سے نشہ خراب ہوتا ہے، لیکن نمکینی مدد ہے نشہ کو۔ لہذا ممکن ہے کہ ”نمکین“ کو ”با کیفیت“ کی صفت کے طور پر تصور کیا جاتا ہو۔ چون کہ شور انگیز کلام میں متکلم اپنے ادبی شدت شوق و جوش کرب (Passion) کا اظہار کرتا ہے، اور کیفیت والے کلام میں سامع کے اندر کا (Passion) متحرک کیا جاتا ہے، اس لئے یہ بات مستبعد نہیں کہ سودا اور شیفۃ نے فرض کیا ہو کہ کیفیت اور شور انگیزی ساتھ ساتھ آئیں تو خوب ہے۔

(۱۶) معنی

در جہانی و از جہاں بیشی

انوری (وفات ۱۱۸۷ء)

ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

اس شعر میں دو نکتے ہیں، ایک تو وہی جسے جر جانی اور ان کے اتباع میں ابو یعقوب سکا کی نے عام کیا کہ متن قلیل میں معنی کثیر ممکن ہیں۔ (بقول جر جانی، استعارہ تسمیں تھوڑے سے الفاظ میں بہت سے معانی عطا کر دیتا ہے۔) دوسرا نکتہ یہ کہ بیان = لفظ = مضمون مثل ظرف ہے اور معنی مثل مطروف۔

صائب (۱۶۶۹ تا ۱۶۰۱) نقش حیراں را خبر از حالت نقاش نیست
 معنی پوشیدہ را از صورت دیا پرس
 اس شعر میں نکتہ یہ ہے کہ متن میں لامتناہی معنی ہیں اور متن سے منشاے مصنف کا پتہ نہیں لگ
 سکتا۔

بیدل (۱۶۳۳ تا ۱۶۲۰) خیال اگر ہوں آہنگ مشق آزادی ست
 چو بے گل بہ مبامعنی نہ بستہ نویس

بیدل (۱۶۳۳ تا ۱۶۲۰) اے بسامعنی کہ ازنا محرمی ہاے زباں
 باہمہ شوخی مقیم پردہ ہاے راز ماند

ولی (۱۶۶۷ تا ۱۶۲۵) جلوہ بھرا ہو شاہد معنی
 تا زباں سے اٹھے نقاب سخن

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۶۸۳) ہوا ہے بحر معانی کا دل مرا غواص
 در سخن کو وہ لے ہم سے جس میں ہوا خلاص
 زمانہ تحریر قبل ۱۶۲۸

میر (۱۶۲۲ تا ۱۸۱۰) نہ ہو کیوں رہیندے بے شورش و کیفیت و معنی
 گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ
 زمانہ تحریر قبل ۱۶۵۲

سید محمد خاں رند (۱۶۹۷ تا ۱۸۵۷) رہے نہ صید مضامین کی فکر ہی میں خراب
 کرے ہاے معانی کو بھی شکار قلم
 زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۲

(۱۷) معنی آفرینی

بیدل (۱۷۲۴ تا ۱۷۲۰) سخن اگر ہمہ معنیت نیست بے کم و بیش
 عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد
 اس شعر پر سیسول بیکٹ پہروں سردھتا۔ مکمل خاموشی مکمل معنی آفرینی ہے، اس نکتے کے لئے
 بیدل کو جس قدر داد دی جائے کم ہے۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) طرفیں رکھے ہیں ایک سخن چار چار میر
 زمانہ تحریر ۱۷۸۵ کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹) طبیعت اس کی معنی آفریں تھی
 زمانہ تحریر ۱۸۵۲ (مومن کے بارے میں، بنام نئی بخش حقیر)

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹) شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے
 زمانہ تحریر ۱۸۶۲ (بنام ہرگوپال تفتہ)

(۱۸) معنی آفرینی (بیچ داری، تہ داری)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) زلف سا بیچ دار ہے ہر شعر
 زمانہ تحریر ۱۸۰۳ ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا
 میر حسن اپنے تذکرے (زمانہ تحریر ۱۷۸۲) میں مندرجہ ذیل شعر نقل کرتے ہیں۔

توحید عشق کی ہوں اثبات کو نہ پوچھو

باقی رہا فتا سے جس نے جی ہے مالا

پھر کہتے ہیں کہ یہ شعر بیچ دار معنی رکھتا ہے، کیوں کہ یہاں ”مالا جپتا“ کے معنی ہیں ”اثبات

ذات کرنا۔“ بقول میر حسن ”لفظ مالا ہر دو نفی است و نفی نفی اثبات می شود۔“ لہذا وہ کلام جس کی تہ میں ایک

اور معنی ہوں، بیچ دار کلام ہے یہی معنی آفرینی بھی ہے۔

آتش (۱۸۳۷ تا ۱۷۷۸) اپنے ہر شعر میں ہے معنی تہ دار آتش
زمانہ تحریر قبل ۱۸۳۰ وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں

علی اوسط رشک (۱۸۶۷ تا ۱۷۹۹) اکثر صفت جامہ رنگین بتاں ہے
رنگین بہت شعر ہیں تہ دار بہت ہیں

(۱۹) رعایت (ایہام)

شاہ حاتم (۱۷۸۳ تا ۱۶۹۹) کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش
زمانہ تحریر ۱۷۴۶ حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

سودا (۱۷۸۱ تا ۱۷۱۳) یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی
زمانہ تحریر قبل ۱۷۵۳ منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

درد (۱۷۸۵ تا ۱۷۲۰) از بس کہ ہم نے نام دوئی کا مٹا دیا
اے درد ہمارے وقت میں ایہام رہ گیا

انعام اللہ خاں یقین (۱۷۵۵ تا ۱۷۲۷) شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین
کون سمجھے یا تو ہے ایہام مضمون کا تلاش

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲) کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
زمانہ تحریر قبل ۱۷۷۸ کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

ہماری ادبی تاریخ میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ اٹھارویں صدی کے نصف اول میں ایہام کا

بہت چرچا تھا، لیکن جب میر وسودا کے ساتھ ہماری شاعری بلوغ کو پہنچی تو ایہام کو متروک و مردود قرار دیا گیا۔ میرزا مظہر اور شاہ حاتم نے سب سے پہلے ایہام کے خلاف آواز اٹھائی، اور پھر چند ہی برسوں میں ایہام موہوم ہو کر رہ گیا۔ ان اقوال میں کئی مغالطے ہیں۔ پہلا مغالطہ تو یہ کہ اٹھارویں صدی میں جس چیز کو ایہام کہتے تھے، وہ محض ایہام نہ تھا، بلکہ ہر طرح کی رعایت لفظی و معنوی تھی۔ جب اردو زبان کے امکانات ہمارے شعرا پر سبک ہندی اور مقامی (سنسکرت سے متاثر) طرز کو اختیار کرنے کے باعث روشن ہوئے تو سب سے زیادہ اہمیت اس بات کو ملی کہ یہاں معنی آفرینی کی آسانی بہت ہے، کیوں کہ یہاں الفاظ کثیر المعنی ہیں، اور ان کے اسلاکات بہت ہیں۔ لہذا رعایت لفظی و معنوی کو لازماً فروغ ہوا۔ اس میں ایہام بھی تھا لیکن محض ایہام نہ تھا۔ آسانی کی خاطر، یا اس وجہ سے کہ ایہام آسانی سے نظر آ جاتا (یا سنائی دیتا) تھا، اس پوری کارگزاری کو ”ایہام“ کہہ دیا گیا۔ ہمارے پروفیسر نقادوں نے اشعار پر غور کرنے کے بجائے لفظ ”ایہام“ کو کچل لیا، اور ”ایہام گوئی کی تحریک“ کا افسانہ گڑھ لیا۔ دوسرا مغالطہ یہ ہے کہ حاتم یا میرزا مظہر نے ”ایہام“ کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ حالانکہ حاتم کا کلام ایہام (رعایت) سے بھرپور ہے۔ تیسرا مغالطہ یہ کہ میر اور سودا نے ایہام کو ترک کیا۔ میر کا تو عالم یہ ہے کہ وہ رعایت کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے۔ چوتھا مغالطہ یہ کہ اٹھارویں صدی کے بعد اردو شاعری سے رعایت کا نام و نشان مٹ گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ مومن، غالب، تمام بڑے مرثیہ گو، اور خاص کر میر انیس، کوئی بھی اہم شاعر ایسا نہیں جس نے رعایت خوب نہ برتی ہو۔ آتش، ذوق، ناسخ وغیرہ کا بھی وہی عالم ہے، لیکن میں ان لوگوں کے نام اس لئے نہیں پیش کر رہا ہوں کہ ذوق اور ناسخ کا ستارہ ان دنوں گردش میں ہے اور انھیں بد ذوق و منسوخ سمجھا جاتا ہے۔ اور آتش بہر حال لکھنوی ہیں، ”دلی والوں“ کی طرح ”خالص“ اور میر انیس کی طرح ”مقدس“ نہیں۔

ایہام (= رعایت) کے بارے میں غلط باتوں کی تشہیر کے باعث میں نے اٹھارویں صدی سے ایسے اشعار لئے ہیں جو بظاہر ایہام کی مخالفت میں ہیں۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شاہ حاتم کے شعر سے صاف ظاہر ہے کہ ۱۷۶۱ء تک بھی رعایت (ایہام) کو مقبولیت حاصل تھی۔ حاتم صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ چوں کہ میں بے تلاش، اور محنت کے بغیر ”صاف اور شستہ“ شعر کہتا ہوں، اس لئے میں ایہام کی سعی نہیں کرتا۔ یعنی ایہام برتا جائے تو صاف اور شستہ شعر نکلتا ہے، لیکن اس میں محنت لگتی ہے۔ میری

قادر الکلامی یہ ہے کہ میں ایہام کے بغیر، اور کسی کوشش کے بغیر، صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ سودا کا شعر اکثر اس بات کے ثبوت نہیں پیش کیا جاتا ہے کہ سودا کو ایہام ناپسند تھا۔ حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ سودا نے درد کا جواب لکھا ہے۔ درد کہہ رہے ہیں کہ میں نے تصور دوئی کو اس قدر مٹا دیا ہے کہ اب صرف شعر میں دوئی (ایہام = ذو معنویت) باقی رہ گئی ہے، اور لطف یہ ہے کہ وہ یہاں بھی ایہام برت رہے ہیں، کیوں کہ ”رہ جانا“ کے ایک معنی ”بیکار ہو جانا، معطل ہو جانا“ بھی ہیں۔ سودا اس کے جواب میں دعویٰ کرتے ہیں کہ میں تصور دوئی کے اس درجہ خلاف ہوں کہ شعر میں بھی ایہام کے وجود (یا اس کی ضرورت) سے انکار کرتا ہوں۔ سودا کی اس بات میں دراصل بڑی چالاکی ہے۔ کیوں کہ وہ ایہام کے منکر ہونے کا دعویٰ کرتے ہوئے بھی ایہام برت رہے ہیں۔ ”ایہام کا ہوں میں“ میں ”کا“ کو دبا کر پڑھنا پڑتا ہے، اس لئے ملفوظ آواز بنتی ہے ”ایہام کہوں میں“ (میں ایہام کہتا ہوں)۔ ایسی صورت میں رعایت سے دوا کا تنفر معلوم۔ نقاد کچھ بھی کہیں لیکن واقعہ یہی ہے کہ جو شخص ایہام کا انکار بھی ایہام میں کرے، اس کے بارے میں یہ حکم نہیں لگ سکتا کہ اس نے ایہام کو ”مردود“ قرار دیا۔

یقین اور میر کے شعروں کو بعض لوگ فتح مند انداز میں ایہام کی ناقبولیت کے ثبوت میں پیش کریں گے۔ لیکن حقیقت یہاں بھی برعکس ہے۔ میر کا شعر تو یقیناً اس زمانے کا ہے جب ہمارے مورخین ادب کے اعتبار سے ایہام کی ہڈیاں بھی گل سڑ چکی تھیں، اور میر کہہ رہے ہیں کہ میرے شعر خدا معلوم کیوں دلوں کو کھینچتے ہیں جب ان میں ایہام بھی نہیں۔ یعنی پہلی بات تو یہ کہ ایہام ذریعہ ہے شعر میں دلکشی پیدا کرنے کا، اور دوسری بات یہ کہ جس زمانے میں یہ شعر کہا گیا، اس زمانے میں ایہام یقیناً مقبول تھا، ورنہ یہ شعر نہ ہوتا۔ تیسری بات یہ کہ اگر اس شعر سے مراد یہ ہے کہ میر کے یہاں ایہام نہیں، تو پھر اس سے یہ مراد بھی ہونا چاہئے کہ میر کے یہاں کوئی خاص طرز بھی نہیں۔ ظاہر ہے کہ مورخین و نقاد ان ادب کو بھی یہ بات تسلیم نہ ہوگی۔ رہا سوال یقین کا، تو ان کے شعر سے بھی یہ ثابت ہے کہ جس زمانے میں یہ بات کہی گئی اس زمانے میں ایہام بہت مقبول تھا۔ ورنہ یقین یہ کیوں کہتے کہ لوگ میرے شعر میں (یا شاعری میں عام طور پر) ایہام تلاش کرتے ہیں؟ دوسری بات یہ کہ بقول میر، اس زمانے میں یہ افواہ تھی کہ یقین خود شاعر نہیں ہیں۔ دوسری طرف، یقین کو دعویٰ تھا کہ میں سب لوگوں سے الگ کہتا ہوں، دوسرے میری نقل کرتے ہیں۔

حق کو یقین کے یارو برباد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں
لہذا یقین کے شعر کو بھی ایہام کی ناقبولیت کی دلیل نہ سمجھنا چاہئے۔ خود یقین نے رعایت کا استعمال جب چاہا کیا ہے، اور بعض جگہ تو اس بیچ داری کے ساتھ کیا ہے کہ ان کی ”تلاش“ کی داد دینی پڑتی ہے۔ (”تلاش“ کے سلسلے میں شاہ حاتم کا شعر گنڈر چکا ہے۔) مثلاً یقین کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

آنکھ سے نکلے پہ آنسو کا خدا حافظ یقین
گھر سے جو باہر گیا لڑکا سو اتر ہو گیا

”اتر“ کے ایک معنی ہیں ”وہ جس کے بیٹا نہ ہو۔“ ان معنی کی روشنی میں ”لڑکا“ اور ”اتر“ میں جو لطیف رعایت ہے اس کی خوبی بیان سے باہر ہے۔ ”خدا حافظ“ اور ”گھر سے جو باہر گیا“ کی معنویت بھی خوب ہے اور ”آنکھ اور گھر“ میں رعایت معنوی ہے، کیوں کہ ”خانہ چشم“ کا محاورہ عام ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ یہ رعایتیں تو یقین نے مذاق عالم کے دباؤ میں آ کر برتی ہوں گی (شبلی نے میر انیس کے یہاں صنائع بدائع اور رعایتوں کی کثرت کے بارے میں یہی کہا تھا) تو اس کے چار جواب ہیں۔ ان میں سے دو تو یقیناً صحیح ہیں، اور ممکن ہے کہ چاروں صحیح ہوں (۱) مذاق عام میں اور چیزیں بھی مقبول رہی ہوں گی (مثلاً امر دوں کا بیان)، اگر شاعر نے مذاق عام کے دباؤ میں آ کر کئی مقبول چیزوں میں سے ایک کو اختیار کیا، تو یہ اس کی ترجیح اور پسند کے باعث ہے۔ (۲) اگر مذاق عام کا دباؤ ایہام کے لئے تھا تو ایہام اس زمانے میں یقیناً بے حد مقبول تھا۔ (۳) رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے اور قادر الکلام کے یہاں خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔ (۴) وہ شاعر ہی کیا جو مذاق عام کے دباؤ میں آ کر اپنے اصل مزاج سے اس قدر منحرف ہو جائے کہ ہر جگہ مذاق عام ہی کی پابندی کرے؟

اب دو بیانات انیسویں صدی سے ملاحظہ ہوں۔

وزیر علی صبا (۱۸۵۵ تا ۱۹۳۷) اے صبا آپ رعایت نہ کریں لفظوں کی

زر گل پایا جو گلچیں نے تو کیا مال ہوا

سودا کے شعر میں ہم نے جو چالاکی دیکھی تھی وہی یہیں بھی ہے۔ بظاہر تو صبا نے رعایت کی مخالفت کی ہے، لیکن دونوں مصرعوں میں خود رعایت رکھ دی۔ (”زر گل“ اور ”مال“۔ ”رعایت کرنا“ میں

بھی رعایت ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی ہیں ”لحاظ کرنا، طرف داری کرنا“۔

غالب (۱۸۶۹ تا ۱۷۹۷) دل چاہئے، دماغ چاہئے، امنگ

چاہئے، یہ سامان کہاں سے لاؤں؟ جو

شعر کہوں... رعایت فن، اس کے اسباب

زمانہ تحریر ۱۸۵۹

کہاں؟ (بنام عبدالغفور سرور)

غالب یہاں شاہ حاتم کی بات کا ایک پہلو بیان کر رہے ہیں۔ حاتم نے کہا تھا کہ میں ایہام پر نگاہ نہیں کرتا، کیوں کہ میں بے سعی و تلاش صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ غالب کہہ رہے ہیں کہ رعایت فن کو برتنے کے لئے جس تلاش کی ضرورت ہوتی ہے اس کا دلولہ مجھ میں نہیں۔

(۲۰) انشائیہ اسلوب

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق دراصل نحوی تفریق ہے، جسے شعریات کا حصہ اس لئے بنالیا گیا کہ انشا میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ اس تصور کے بارے میں اقوال شعرا براہ راست غالباً اس لئے نہیں ملے کہ نحویوں نے اس کو پوری طرح بیان کر دیا تھا۔ ”انشائیہ اسلوب“ اور ”خبریہ اسلوب“ کی جگہ لوگ عام طور پر ”انشا“ اور ”خبر“ کہتے ہیں۔ چنانچہ شبلی نے لکھا ہے کہ نظامی نے زیادہ تر خبر کی جگہ انشا کو برتا ہے، جو بلیغ تر ہے۔ طباطبائی بار بار لکھتے ہیں کہ خبر سے انشا لذیذ تر ہے۔ کلاسیکی شعرا کے یہاں لفظ ”انشا“ کے ساتھ ”کرنا“ اکثر استعمال ہوا ہے، یعنی ”اپنے دل سے کوئی بات نکالنا، ابداع کرنا“، لیکن ان استعمالات میں انشائیہ اسلوب کا مفہوم بھی کسی نہ کسی حد تک موجود ہے، اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ کلاسیکی شعرا، خاص کر میر اور غالب کا کلام ہر طرح کے انشائیہ اسلوب (خاص کر استفہام اور امر) سے مالا مال ہے۔

اختتامیہ

یہ وہ چند اصول ہیں جن کی روشنی میں ہماری کلاسیکی شعریات مرتب ہو سکتی ہے۔ اپنی شعریات، یا اپنے کلاسیکی شعرا کے سامنے جو رہنما اصول تھے، ان کی بازیافت اور ان کی ہی روشنی میں کلاسیکی شاعری کو پڑھنے پر اصرار کا مطلب یہ نہیں کہ اور تہذیبوں اور دیگر زبانوں میں شاعری کا جو تصور ہے، وہ غلط اور لا طائل ہے۔ مقصود صرف اس حقیقت کا اظہار ہے کہ سب تہذیبوں کو اپنے اپنے معیار متعین کرنے کا حق ہے، اور ان معیاروں کا احترام ہمارا فرض ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی شعریات ہمارے لئے یوں بھی بہت اہم ہے کہ اس کے بغیر ہم اپنے دوسرے اصنافِ نثر و نظم کو بھی نہیں سمجھ سکتے۔ ورنہ شاعری تو اپنے اپنے رنگ میں ہر جگہ موجود ہے۔

مذاق سب کا جدا ہے سخن تو ایک ہے رند
وہی سمجھتے ہیں جن کو شعور ہوتا ہے

لکھنؤ

شعر شور انگیز

ابیات دل فریبش چوں کرشمہ شکر
لباں شور انگیز و معانی جاں فزایش چوں
طرہ سبز خطاں دل آویز

شاہ نامہ فردوسی کے ایک مخطوطے
(سولہویں صدی) کا سرنامہ

ردیف ن

ردیفان

دیوان اول

۲۴۸

یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے خواب لا =
تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں خواب آور

۲۴۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں یوں باندھا ہے ۔

سرفتنہ سن نہ میر کا مگر قصد خواب ہے

نیندیں لہجٹیاں ہیں سنے یہ کہانیاں

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے لطف کا حامل ہے۔ سب سے پہلے ”خواب لا“ کو دیکھئے۔ یہ

”خواب آور“ کا ترجمہ ہے۔ اس طرح کے تراجم اور فارسی کے نمونے پر بنائے ہوئے اردو فقرے بہت

ہیں۔ ”خواب لا“ خاص میر کے طرز کا جرأت مندانہ صرف ہے۔ جناب فرید احمد برکاتی کو ”خواب لا“

بمعنی ”خواب آور“ سے اتفاق نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ دراصل ”خواب لائے“ ہے اور میر نے

”جاہے“ بمعنی ”جائے ہے“ کے طرز پر اسے بنالیا ہے۔ انھوں نے ”جاہے“ کی سند میں میر کے کئی شعر

دیئے ہیں جن میں یہ مشہور زمانہ مطلع بھی ہے ۔

جب نسیم سحر ادھر جاہے

ایک شاہتا گذر جاہے

برکاتی صاحب کا مزید یہ خیال ہے کہ ”خواب لا“ قسم کی ترکیب میر کے یہاں نہیں ملتی، ورنہ فاروقی

صاحب مثال ضرور دیتے۔ ثار احمد فاروقی نے ”خواب ز“ پڑھا ہے، لیکن اس کا کوئی جواز نہیں۔ برکاتی صاحب کا یہ خیال تو بالکل درست ہے کہ ”خواب ز“ پڑھنے کا کوئی جواز نہیں۔ لیکن ان کے بقیہ ارشادات محل نظر ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اگر میر کو ”خواب لائے“ ہے، کہنا تھا تو وہ با آسانی ”خواب لائے“ کی جگہ خواب لائے، کہہ سکتے تھے۔ معنی کے اعتبار سے یہاں ”خواب لائے“ ہے اور ”خواب لائے“ بالکل ایک ہیں۔ لہذا میر کو کوئی ضرورت نہ تھی کہ فعل کو اس طرح مخفف کر کے استعمال کرتے۔ دوسری بات یہ کہ ”جائے“ بمعنی ”جائے“ کی مثالیں تو موجود ہیں، لیکن ”لائے“ ہے یا ”آئے“ ہے یا ”کھائے“ ہے وغیرہ کے معنی میں ”لائے“، ”آئے“، ”کھائے“ وغیرہ سے میں واقف ہیں۔

یہ بات درست ہے کہ میر کے یہاں ”خواب لا“ کی طرح کا ترجمہ اور کہیں نظر نہیں آیا۔ لیکن خود زبان ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ اردو والوں نے فارسی سے ترجمہ کر کے ایسے بہت فقرے رائج کئے ہیں اور بہت سے فقرے خود بھی بنائے ہیں۔ مثلاً ”مرد مار“ (”مردم کش“ کا ترجمہ) ”بال توڑ“ (دلی) ”آکھ پھوڑ“ [نڈا] (دلی)، ”گرہ کاٹ“ (”کیسہ بر“ کا ترجمہ)، ”منھ توڑ“ (”دنداں شکن“ کی طرز پر)، ”دل پھینک“ (”دل باز“ کا ترجمہ، اگرچہ معنی ذرا مختلف ہیں)، ”کھ پھوڑ“ (دلی)، وغیرہ۔ آج کل اخباروں میں ”آگ زنی“ بمعنی ”آتش زنی“ بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ لہذا ”خواب لا“ بذات خود کتنا ہی اجنبی ہو (اور اس کی اجنبیت ہی اس کا حسن ہے) لیکن اس کی طرز کے بہت سے مانوس اور مردج فقرے بھی ہیں۔

اس شعر میں لطف کے مزید پہلو ملاحظہ ہوں ”سنا تھا“ اور ”فسانہ“ میں ضلع کا ربط ہے، مصرع اولیٰ میں ”خواب“ بمعنی ”نیند“ ہے، لیکن مصرع ثانی میں ”خواب“ بمعنی dream بھی ہو سکتا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر اس زمانے میں ”خواب“ بمعنی ”نیند“ کو مونث استعمال کرتے تھے۔ افسانہ سن کر یاروں کی نیند اڑ جانے کی دجھیں بہت سی ہو سکتی ہیں۔ (۱) سرگذشت اتنی ہوش رہا تھی کہ لوگ سونے سے معذور رہے۔ (۲) سرگذشت اتنی دلچسپ تھی کہ لوگوں کو سننے ہی بنی۔ (۳) سرگذشت میں عبرت کے اتنے پہلو تھے کہ لوگوں کی نیند حرام ہو گئی، سب لوگ عبرت پذیری میں محو تھے۔ (۴) سب لوگوں کو اپنی اپنی فکر ہو گئی۔ (۵) لوگوں نے خواب دیکھنا چھوڑ دیا۔

۲۴۹

اس کے کوچے سے جو اٹھ اہل وفا جاتے ہیں
تافنظر کام کرے رو بہ قفا جاتے ہیں

متصل روتے ہی رہتے تو بجھے آتش دل متصل = مسلسل، ہمیشہ
ایک دو آنسو تو اور آگ لگا جاتے ہیں

ایک بیمار جدائی ہوں میں آپ ہی تس پر
پوچھنے والے جدا جان کو کھا جاتے ہیں

۲۴۹/۱ سودا نے بھی رو بہ قفا اور کوئے یار کا مضمون باندھا ہے۔

ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آ جاتا ہوں
صید خائف کی طرح رو بہ قفا جاتا ہوں

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں کوئے یار میں جانے کا ذکر ہے اور میر کے یہاں کوئے محبوب سے نکلنے کا۔ معشوق کے میاں اور عاشق کے صید یا مقتول ہونے کے اعتبار سے ”صید خائف“ بہت خوب ہے، لیکن بحیثیت مجموعی سودا کا مضمون ہلکا ہے، اور وہ اس کے پورے امکانات کو بروئے کار بھی نہ لاسکے۔ دوسرے مصرعے میں ”صید خائف“ کی وجہ سے مصرع ادلی میں ”ڈرتے ڈرتے“ اگر بالکل بے کار نہیں تو بڑی حد تک بے اثر ضرور ہے۔ میر کے مضمون کی روح کو زلالی بدایونی نے اس خوبی سے اپنایا ہے کہ ان کا شعر بجا طور پر امر ہو گیا ہے۔

میں نے جب وادی غربت میں قدم رکھا تھا
دور تک یاد وطن آنی تھی سمجھانے کو

زلالی بدایونی نے تجربہ سے کام لیا ہے اور میر نے اپنے طرز کے مطابق مضمون کو روزانہ زندگی کے حوالے سے باندھا ہے۔ انسان جب کسی محبوب شخص یا جگہ کو چھوڑتا ہے تو دیر تک اسے مڑ مڑ کر دیکھتا رہتا ہے۔ میر نے اس مشاہدے کو بڑی خوبی سے اپنے مضمون کی بنیاد بنالیا ہے۔

اس مطلع کے قافیے ”دفا“ اور ”قفا“ ہیں، یعنی دونوں میں ”ف“ کی قید ہے۔ آج کل کے زمانے کے بعض ”استاذ“ کہیں گے کہ غزل کے تمام شعروں میں قافیہ بقید ”ف“ ہونا تھا۔ جب کہ میر نے اس کا التزام نہیں کیا ہے اور ”لگا“، ”کھا“ وغیرہ قافیے رکھ کر غلطی کی ہے۔ اس کا جواب یہی ہے کہ بعد کے لوگوں نے شعر کو غیر ضروری قیود و بند میں جکڑ دیا تو اس میں میر کا کیا قصور؟ قدیم اردو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک ہمارے شاعر خاصے آزاد تھے۔ انیسویں صدی میں سختیاں شروع ہوئیں اور انیسویں صدی کے ربح آخر میں لکھنؤ والوں نے ان سختیوں کو اور سخت کیا اور انہیں سختیوں کی پابندی کو شاعر کا کمال قرار دیا۔ نام تو ناخ کا ہوا لیکن کام دراصل اور لوگوں، مثلاً علی اوسط رشک، میر عشق اور دوسرے لوگوں نے کیا۔ وہ لوگ تو بھلی بری کر گئے، لیکن ہمارے زمانے کے بعض ”استاذ“ انہیں پابندیوں کو حرز جان و ایمان بنائے ہوئے ہیں۔

۲۴۹/۲ اس مضمون کو پلٹ کر ہمارے زمانے میں محمد علوی نے خوب کہا ہے

روز اچھے نہیں لگتے آنسو

خاص موقعوں پہ مزا دیتے ہیں

میر کے شعر میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی میں محاورہ خوب نظم ہوا ہے، خاص کر آنسو کی رعایت سے۔ مشاہدہ بھی عام زندگی کا ہے کہ تیر آگ پر تھوڑا سا پانی پڑتا ہے تو بھاپ اٹھنے اور آواز پیدا ہونے کی باعث گمان گذرتا ہے کہ آگ اور بھڑک اٹھی ہے۔

۲۴۹/۳ اس مضمون کو دیوان پنجم میں بھی خوب کہا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث کی سی منجھلاہٹ اور ڈرامائیت نہیں۔

ظلم و ستم سب سہل ہیں اس کے ہم سے اٹھتے ہیں کہ نہیں

لوگ جو پرسش حال کریں ہیں جی تو انھوں نے کھایا ہے
مصطفیٰ نے اس زمین میں چوغزلہ کہا ہے۔ انھوں نے میر کے مضمون نہیں اٹھائے ہیں، لیکن
ایک شعر میں میر کے نزدیک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔

نامحوں کی میں نصیحت سے بہ جاں آیا ہوں
ے کا مضمون اور ان کا انداز بیان دونوں مصطفیٰ سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو یہ مضمون
صائب نے بھجایا ہوگا ع

می کشد مجنون من زآمد شد مردم ملال
پاساں ہا از پلنگ و شیر می باید مرا
(میر اول مجنوں لوگوں کے آنے جانے سے
آزردہ ہوتا ہے۔ مجھے پاسانی کے لئے
تیندوؤں اور شیروں کی ضرورت ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ صائب کی تھکیل نرالی ہے، لیکن اس نرالے پن کے باعث شعر خیال
بندی کے نزدیک پہنچ گیا ہے اور روزمرہ کے تجربے سے دور ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ زندگی اور
عاشق کی جھنجھلاہٹ (جو بالکل بجا ہے) کا براہ راست بیان ہوا ہے۔ مضمون اسی کا متقاضی تھا۔ شعر میں
صائب کا شاہانہ انداز نہیں ہے۔ لیکن گھریلو پن اس قدر پراثر ہے کہ صائب کی مضمون آفرینی پیچھے رہ گئی

۲۵۰

۶۹۵

کہو قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں

رخست جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں
مدتیں گزریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں
رخست = اجازت،
مہلت

تو پری ششے سے نازک ہے نہ کر دعویٰ مہر
دل ہیں پتھر کے انھوں کے جو وفا کرتے ہیں

فرصت خواب نہیں ذکر بتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

یہ زمانہ نہیں ایسا کہ کوئی زیت کرے
چاہتے ہیں جو برا اپنا بھلا کرتے ہیں

۷۰۰

آگ کا لائحہ ظاہر نہیں کچھ لیکن ہم
شمع تصویر سے دن رات جلا کرتے ہیں
لائحہ = روشنی، ثبوت

بند بند ان کے جدا دیکھوں الہی میں بھی
میرے صاحب کو جو بندے سے جدا کرتے ہیں

۲۵۰/۱ اس زمین و بحر میں ایک غزل دیوان ششم میں بھی ہے۔ میں نے آخری دو شعر وہیں سے لئے

ہیں۔ شعر زیر بحث بظاہر سادہ ہے لیکن غور کیجئے تو بڑی صناعتی نظر آتی ہے۔ مصرع ثانی پورا خبر یہ ہے، اور اس کا مبتدا مصرع اولیٰ کے اولین دو لفظ ہیں، ”کہو قاصد“ اس طرح کا صرف و نحو نہانا آسان نہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں تین تہیں ہیں (۱) کہو قاصد (۲) جو وہ پوچھے ہمیں (۳) کیا کرتے ہیں۔ اسی اعتبار سے مصرع ثانی میں تین چیزوں کو دعا کی جارہی ہے اور ان کا تعلق تین الگ الگ چیزوں سے ہے۔ جان تو معشوق کی، ایمان اپنا یعنی عاشق کا، اور محبت جذبہ عام۔ محبت نے معشوق کی گرفتاری میں دیا اس لئے اس کو عادی ہے۔ معشوق کی جان کی سلامتی اور اپنے ایمان کی سلامتی کی دعا پر لطف ہے، کیوں کہ اگر معشوق رہے گا تو ایمان سلامت نہ رہے گا۔

۲۵۰/۲ یہ شعر اچھا ہے، غیر معمولی نہیں۔ لیکن اسے اس بات کی مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے کہ اگر ایک مصرع بالکل مکمل ہو تو بھی باکمال شاعر اس پر ایسا مصرع رکھ دیتا ہے کہ بھرتی کا عیب نہیں آنے پاتا۔ شعر زیر بحث میں مصرع ثانی میں پوری بات کہہ دی گئی ہے، مضمون ادا ہو گیا ہے۔ اب کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے ع

مدتیں گزریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں

اس پر پیش مصرع لگانا کتنا مشکل تھا، اس کا اندازہ کرنے کے لئے فراق صاحب کا شعر سامنے رکھئے۔ ان کا مصرع ثانی ہے ع

پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو بہت کم بولیں ہیں

حق یہ ہے کہ ایسا مصرع اچھے اچھوں کو بھی آسانی سے نصیب نہیں ہوتا۔ فراق صاحب کا وہی مسئلہ تھا جو میر کا تھا۔ لیکن میر نے اپنی خاموشی کی توجیہ حیرت عشق سے کر کے مصرع ثانی کے اوپر رکھنے کے قابل ایک بات کہہ ہی دی ع

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں

اگر یہ مصرع بھی مصرع ثانی کی طرح پر زور ہوتا تو شعر شاہکار بن جاتا۔ اس وقت شاہکار تو نہیں لیکن کامیاب پھر بھی ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں مضمون کی توسیع ہے، اور پہلی نظر میں محسوس نہیں ہوتا کہ مصرع ثانی میں بات پوری ہو گئی۔ اب فراق صاحب کو دیکھئے۔ ان کا پیش مصرع پورا کا پورا

حشو ہے ع

اب اکثر چپ چپ سے رہیں ہیں یوں ہی کھول بکھولیں ہیں
فراق صاحب نے میر کا شعر سامنے رکھ کر شعر بتایا، لیکن میر کا سلیقہ کہاں سے لاتے؟ یہ بھی غور کیجئے کہ
خاموش ہو جانے کے مضمون پر طالب آلی کا مجزوہ پہلے سے موجود نہ ہوتا تو میر کا شعر اور زیادہ قدر و قیمت کا
حامل ٹھہرتا۔

لب از مفتن چناں بستم کہ کوئی
دہن بر چہرہ زخمی بود بہ شد
(میں نے لبوں کو یوں بند کر لیا کہ گویا منہ
نہ تھا، چہرے پر ایک زخم تھا اور اب وہ اچھا
ہو گیا ہے۔)

۲۵۰/۳ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے، کبھی معشوق کے حوالے سے، کبھی عاشق کے حوالے سے۔

ہے امر سہل چاہت لیکن نباہ مشکل
پتھر کرے جگر کو تب تو کرے وفا میں
(دیوان اول)

نختی بہت ہے پاس و مراعات عشق میں
پتھر کے دل جگر ہوں تو کوئی وفا کرے
(دیوان دوم)

پتھر کی چھاتی چاہئے ہے میر عشق میں
جی جانتا ہے اس کا جو کوئی وفا کرے
(دیوان پنجم)

عشق کرنا نہیں آسان بہت مشکل ہے
چھاتی پتھر کی ہے ان کی جو وفا کرتے ہیں
(دیوان ششم)

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے ان سب سے بہتر ہے۔ سب سے پہلے تو ”پری“ اور ”شیشے“ کی

رعایت کو دیکھئے۔ (پری کو ششے میں اتارتے ہیں) پھر پری کو ششے سے نازک کہہ کر وفا کرنے والوں کو پتھر دل کہا۔ (دل کو بھی ششے سے نازک کہتے ہیں۔) پھر پری کو وفا کرنے کی بات تک آنے ہی نہ دیا اور کہا کہ تو محبت کا دعویٰ نہ کر۔ یعنی وہ منزل ہی نہ آنے دی جب وفا اور بے وفائی کا مرحلہ ہوتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ معشوق کو بے مہری اور بے وفائی کے الزام سے بچالیا، اور دلیل یہ دی کہ تو نازک ہے۔ یعنی اگر وہ مہر و وفا نہ کرے تو یہ شان معشوقی بھی ہے اور شان حسن بھی۔ خوب شعر ہے۔ شان الحق حقی کا ایک مطلع اس مضمون سے ملتے جلتے مضمون میں بڑے لطف کا حامل ہے۔

تم سے الفت کے تقاضے نہ نباہے جاتے
ورنہ ہم کو بھی تمنا تھی کہ چاہے جاتے

۲۵۰/۲ اس مضمون کو بھی کئی بار کہا، مثلاً۔

اٹھ گئے پر مرے نیکیے کو کہیں گے یاں میر
درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے (دیوان چہارم)

دل کو جانا تھا گیا رہ گیا افسانہ
روز و شب ہم بھی کہانی سی کہا کرتے ہیں (دیوان ششم)

شعر زیر بحث والی بات کسی میں نہیں آئی۔ ”رام کہانی“ کا لفظ غضب کا ہے، اور ”بتاں“ کے لفظ سے اس کا ضلع بھی خوب ہے۔ ”ذکر“ چونکہ صوفیانہ اور مذہبی اصطلاح میں اللہ کی یاد اور ان مخصوص فکروں کو بھی کہتے ہیں جو اللہ کی یاد میں زبان پر جاری کئے جاتے ہیں، اس لئے ”بتاں“ اور ”رام کہانی“ کے مقابل یہ لفظ عجب لطف رکھتا ہے۔ ”رام کہانی“ کے دو معنی ہیں (۱) طولانی داستان اور (۲) مصیبت کی داستان۔ یہاں دونوں معنی بر محل ہیں۔ جرأت نے بھی ”رام کہانی“ کے ساتھ ”بت“ کا ضلع خوب نظم کیا ہے۔

درد دل اس بت بے رحم سے کہئے تو کہے
جا کے یہ رام کہانی تو سنا اور کہیں

لیکن جرات کے یہاں دوسرے معنی زیادہ مناسب ہیں، جب کہ میر کے یہاں دونوں معنی کھپ رہے ہیں۔ حالی کی رباعی میں بھی ”رام کہانی“ اچھا استعمال ہوا ہے، لیکن صرف پہلے معنی مناسب ہیں۔

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی
بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

۲۵۰/۵ اس مضمون کو دیوان ششم والی غزل میں یوں کہا ہے۔

بود و باش ایسے زمانے میں کوئی کیونکے کرے

اپنی بدخواہی جو کرتے ہیں بھلا کرتے ہیں

شعر زیر بحث میں معنی کی ایک تہ زیادہ ہے۔ (۱) جو لوگ اپنا برا چاہتے ہیں وہ ٹھیک کرتے ہیں، اچھا کرتے ہیں۔ (۲) جو لوگ کام کرتے ہیں وہ اپنا برا چاہتے ہیں۔ یعنی وہ بھلا کریں گے تو ان کا برا ہوگا۔

۲۵۰/۶ اس مضمون کو دیوان اول والی غزل میں اس طرح کہا ہے۔

عشق آتش بھی جو دیوے تو نہ دم ماریں ہم

شع تصویر ہیں خاموش جلا کرتے ہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں لفاظی زیادہ ہے، معنی کم۔ مصرع ثانی اتنا مکمل تھا کہ اس پر عمدہ پیش مصرع لگنا مشکل تھا۔ جو کلام جوانی میں نہ ہوا اسے میر نے اسی پچاسی برس کی عمر میں انجام دیا۔ نہ صرف یہ کہ ”لائحہ“ جیسا زبردست لفظ ڈھونڈ لائے، جس کے دونوں معنی یہاں مناسب ہیں بلکہ شع تصویر ہونے کا پورا ثبوت بھی فراہم کر دیا۔ غالب نے اس مضمون پر غیر معمولی شعر کہا، لیکن شع تصویر کو انھوں نے بھی دور ہی سے سلام کیا۔

باوجودیک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

ہیں چراغان شبستان دل پر دانہ ہم

۲۵۰/۷ بند بند جدا ہونے اور صاحب کو بندے سے جدا کرنے میں ضلع کا لطف ہے۔ بدعا بھی خوب دی ہے، معلوم ہوا کہ میر کو عورتوں کی زبان استعمال کرنے کا بھی سلیقہ تھا، اور موقع مل جائے تو وہ ہر طرح کی زبان برت لیتے تھے۔ ”صاحب“ کا لفظ زنانہ پن کو اور مستحکم کر رہا ہے۔ ”بندے“ سے مراد متکلم خود ہو سکتی ہے۔ یا پھر کوئی بھی بندہ، کوئی بھی عاشق، جس سے جدا ہونے پر معشوق کو مجبور کیا جا رہا ہے۔ لفظ ”دیکھو“ بھی توجہ انگیز ہے۔ کیوں کہ جب تک بند بند جدا دیکھے نہ جائیں انتقام نہ پورا ہوگا۔

مزید معنوی پہلو ملاحظہ ہوں۔ ایک سوال یہ ہے کہ وہ کون لوگ ہیں جو صاحب کو بندے سے جدا کر رہے ہیں؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ متکلم کون ہے؟ اگر متکلم کو عاشق فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق بھی ایک حد تک محکوم و مجبور ہے کہ اسے عاشق سے جدا کیا جا رہا ہے اور وہ کچھ کر نہیں سکتا۔ اس مفہوم کی رو سے صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کرنے والے لوگ محض دنیاوی، روزمرہ کی سطح کے لوگ نہیں ہیں، بلکہ ایسی قوتیں، یا ایسے حالات، یا ایسے لوگ ہیں جن کا حکم دارادہ معشوق پر بھی چلتا ہے۔

اگر یہ فرض کریں کہ متکلم خود عاشق نہیں ہے، بلکہ اسے کسی شخص (یا معشوق) سے بنگی اور ملازمت کا تعلق ہے، تو اس شعر میں کچھ اور طرح کی داستان سنائی دیتی ہے۔ اب ایسا لگتا ہے کہ (مثلاً) یہ شعر کسی بادشاہ یا سردار کی جلاوطنی پر کہا گیا ہے اور جلاوطن کرنے والے لوگ ملک گیری اور سیاست کے عالم سے ہیں۔

اگر یہ فرض کریں کہ جو لوگ صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کر رہے ہیں وہ خود معشوق صفت ہیں (یعنی معشوق ان پر یا اس شخص پر عاشق ہے) تو یہ شعر عشق کے سامنے معشوق کی مجبوری کا مضمون پیش کرتا ہے۔

یہ لطف بہر حال موجود ہے کہ بندہ اپنے صاحب کے بند (غلامی، عاشقی) میں گرفتار ہے۔ اس بند کا ٹوٹنا (یعنی بند کی گرہ یا کڑی کا کھلنا) بندے کے لئے ہر عضو بدن کا ہر جوڑ جدا ہونے کا حکم رکھتا ہے۔ صاحب (معشوق) جدا ہو رہا ہے اور بندے (عاشق) کا بند بند الگ ہو رہا ہے۔ وہ دعا کرتا ہے کہ جس طرح میرا بند بند الگ ہو رہا ہے اسی طرح میرے اوپر ہجر کی قیامت توڑنے والوں کا بھی بند بند الگ ہو۔ یہاں پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کا بند بند واقعی الگ ہو۔ دوسرے یہ کہ ان کا بھی صاحب ان

سے جدا ہو۔

یہاں ”صاحب“ ”لوڑ“ ”بندے“ کے استعمال میں جو جوانوسیت اور اپنائیت ہے وہ مومن کے شعر میں نہ آسکی۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا
 لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم
 ہاں مومن کے شعر میں یہ لطف اپنی جگہ ہے کہ ان کی معشوقہ کا تخلص ”صاحب“ تھا۔ شاہ نصیر نے البتہ ”بند“ اور ”بندے“ (بند قبا) کو اچھا باندھا ہے، لیکن میری معنی آفرینی ان کے یہاں نہیں۔
 بند بند اس کے جدا کچے یہی ہے دل میں
 جان من بند قبا جس نے تمھارا کھولا

۲۵۱

مستوجب ظلم و ستم و جور و جفا ہوں
ہر چند کہ جلتا ہوں پہ سرگرم وفا ہوں

دل خواہ جلا اب تو مجھے اے شب بھراں دل خواہ = جی بھر کے
میں سوختہ بھی منتظر روز جزا ہوں

گو طاقت و آرام و خور و خواب گئے سب
بارے یہ غنیمت ہے کہ جیتا تو رہا ہوں

۷۰۵ سینہ تو کیا فضل الہی سے سبھی چاک
ہے وقت دعا میر کہ اب دل کو لگا ہوں

۲۵۱/۱ مطلع بظاہر معمولی اور سادہ ہے، لیکن درحقیقت اس میں کئی پہلو ہیں۔ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ میں ظلم و ستم وغیرہ سب اٹھا رہا ہوں۔ اور ان سب باتوں کے باعث میں جل رہا ہوں (یعنی شدید زحمت اور صعب میں ہوں) لیکن پھر بھی وفا میں سرگرم ہوں۔ یعنی اپنی وفاداری میں مستحکم ہوں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں اگرچہ تکلیف اور مصیبت میں ہوں، اس کے باوجود وفا میں سرگرم ہوں، اس لئے میں ظلم و ستم کا مستوجب ہوں۔ یعنی یہ مناسب ہے کہ مجھ پر ظلم و ستم ہو۔ ایسا شخص جو شدتِ تعب کے باوجود وفا سے باز نہ آئے وہ ظلم و ستم کا مستحق تو ہو گا ہی۔ اس کی سزا یہی ہے کہ اس پر خوب ظلم کیا جائے۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا فقرہ ”ظلم و ستم و جور و جفا“ محض زور بیان اور اشتہار کے لئے نہیں، بلکہ معنی خیز ہو جاتا ہے، کہ مجھ پر ہر طرح کی سختی مناسب اور روا ہے۔ واضح رہے کہ ظلم، ستم، جور، جفا اگرچہ کم و بیش ہم معنی سمجھے جاتے ہیں، لیکن ان کے معنی میں باریک فرق ہے۔ مثلاً حاکم یا بادشاہ کے لئے ”جفا“ کا لفظ اتنا

مناسب نہیں جتنا ”ظلم“ کا لفظ مناسب ہے۔ بعض استعمالات میں ”ظلم“ کی جگہ ”جور“ یا ”جفا“ نہیں استعمال کر سکتے کہ ”میں تھکا ہوا تو تھا ہی، اس پر جور یہ ہوا کہ راستے ہی میں شام ہو گئی۔“ یہاں ”ظلم یہ ہوا“ کا محل ہے۔ اس طرح تقریباً ہم معنی ہونے کے باوجود ان چاروں الفاظ کا دائرہ معنی بالکل ہی ایک جیسا نہیں ہے۔

مزید پہلو یہ ہے کہ ”دفا“ کے اصل معنی میں ”وعدہ پورا کرنا“۔ لہذا ایک مفہوم یہ ہوا کہ معشوق سے کوئی وعدہ کیا تھا۔ اب ہر طرح کے ظلم و جور کے باوجود ہم اس وعدے کو پورا کرنے میں سرگرم ہیں۔ ”جبتا“ اور ”سرگرم“ میں رعایت بھی خوب ہے۔

بعض لوگوں کے نقطہ نگاہ سے اس غزل کے بھی قافیوں میں وہی عیب ہے جو ۲۴۹ کے قافیوں میں تھا، کہ مطلع میں ف کی قید لگائی، لیکن بقیہ اشعار کے قافیوں میں ف کا التزام نہ رکھا۔ میں جواب میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ بعض لوگوں کی رائے جو بھی ہو، لیکن میرا عدم التزام کو غلط نہ سمجھتے ہوں گے، یا اس عیب کی پروا نہ کرتے ہوں گے، ورنہ اس کی تکرار نہ کرتے۔ ملاحظہ ہو ۲۵۵/۱۔

۲۵۱/۲ اس شعر میں عجب طرح کا قلندرانہ طغیانی ہے۔ اور معنی کے بھی پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو شب بھجراں سے مخاطب پر غور کیجئے۔ بات اس طرح کہی ہے گویا شب بھجراں کوئی ذی ہوش و عقل و ہستی ہے، اور وہ جان بوجھ کر شکلم کو جلا رہی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں ”سوختہ“ مناسبت لفظی اور معنوی دونوں کر شے رکھتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جلانے کے اعتبار سے ”سوختہ“ میں مناسبت لفظی ہے۔ لیکن ”سوختہ“ کے معنی ”افسردہ“، ”بجھا ہوا“، ”پڑمردہ“ بھی ہوتے ہیں، جیسا کہ درد کے لاجواب شعر میں ہے۔

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا

آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

پھر ”سوختہ“ کے معنی ”جلانے کی لکڑی“ بھی ہوتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ”طلسم ہوشربا“ جلد ششم صفحہ ۸۷۸ اور ”بقیہ طلسم ہوشربا“ جلد اول صفحہ ۱۹۰) دونوں مصنف احمد حسین قمر) ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں کہ شکلم یوں جل رہا ہے یا جلایا جا رہا ہے گویا وہ ایندھن کی لکڑی ہو، یا پھر شکلم وہ ایندھن ہے جسے آتش بھر

پھونک دے گی۔ (ایندھن کے لئے ملاحظہ ہو۔ ۸/۵) ”سوختہ“ کے ایک معنی ہیں وہ کوئلہ یا ایسی کوئی چیز جو آگ جلد پکڑتی ہے، اور جسے چولہا روشن کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ اب دوسرے مصرعے پر ”روز جزا“ کے پہلو سے غور کیجئے۔ یہاں بھی دو معنی ہیں۔ متکلم کو روز جزا کا اس لئے انتظار ہے کہ یہاں شب بھر کے ہاتھوں جو ظلم اس نے سہے ہیں اس کی مکافات اس دن ہوگی۔ لیکن روز جزا کا انتظار اس لئے بھی ہو سکتا ہے کہ شب بھر کو اس کے کئے کی سزا ملے۔ آج تو وہ جی بھر کے مجھے جلا لے لیکن کل اسے اس کا بدلہ ملے گا۔ ”شب“ کی مناسبت سے ”روز“ خوب ہے۔ ”دل“ اور ”سوختہ“ میں ضلع کا لطف ہے، (دل سوختہ، سوختہ دل، وغیرہ۔) لفظ ”بھی“ کا زور دیدنی ہے۔

۲۵۱/۳ بعض لوگ فراق صاحب کے بارے میں کہتے ہیں کہ انھوں نے غزل میں بعض ایسے عشقیہ مضامین اور تجربات نظم کئے جو کلاسیکی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس ضمن میں ان کے جو شعر مثال میں پیش کئے جاتے ہیں، ان میں ایک حسب ذیل ہے۔

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دنیا میں
ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مرجائیں

اس بات سے قطع نظر کہ ”درد محبت“ کا فقرہ یہاں بھونٹا اور نامناسب ہے، اور مصرع ثانی کا بے تکلفانہ انداز ساقیانہ پن تک پہنچ گیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ پوری کلاسیکی شاعری تو الگ رہی، صرف میر کا مطالعہ بغور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فراق صاحب کے مضامین اتنے تازہ نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں میر نے جو مضمون باندھا ہے اس کی چھوٹ فراق صاحب کے شعر پر صاف معلوم ہوتی ہے۔ فراق صاحب کے یہاں اپنے دفاع (self defence) سا انداز ہے، گویا وہ اس بات پر تھوڑے بہت شرمندہ ہیں کہ انھوں نے محبت میں جان نہ دی۔ لہذا وہ اپنا دفاع پیش کر رہے ہیں کہ دنیا بھی تو ساتھ لگی ہوئی ہے۔ میر کے یہاں پہلے مصرعے میں روزمرہ زندگی کا نقشہ ہے، کہ سونا کھانا پینا سب حرام ہو گیا۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پھر بھی غنیمت ہے کسی طرح میں زندہ تو رہا۔ اس میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ چلو کسی نہ کسی طرح عشق میں جان بچا کر لے آئے۔ دوسرا یہ کہ کمال سختی و تعب کے باوجود زندگی سے اتنی محبت تھی کہ دم نہ توڑا۔ تیسرا یہ کہ غنیمت ہے میں مر نہیں گیا، زندہ رہوں گا تو امید بھی

باقی رہے گی کہ کبھی تو معشوق مہربان ہوگا۔ چوتھا یہ کہ شاید اور بہت سے لوگ مر گئے (یا مر جاتے) لیکن متکلم میں اتنی پامردی ہے کہ وہ جان بچا کر لے آیا۔ یا پانچواں یہ کہ اور سب لوگ تو چلے گئے (طاقت، آرام، خوراک، نیند) لیکن جان نہ گئی۔ غرض کہ خوب تدار شعر ہے۔

یہ مضمون کہ دنیا زندگی کے ساتھ لگی ہوئی ہے، میر نے کہات کے ساتھ خوب نظم کیا ہے۔

میر عدا بھی کوئی مرتا ہے

(دیوان اول)

جان ہے تو جہان ہے پیارے

فراق صاحب کے بے تکلفانہ لہجے کی اولین اصل (prototype) بھی میر کے یہاں دیکھئے۔

جائے ہے جی نجات کے غم میں

(دیوان دوم)

ایسی جنت گنی جہنم میں

ان دونوں شعروں پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ کہنا تھا کہ فراق صاحب کے یہاں شاید ہی کوئی چیز ایسی ہو جس سے بہتر چیز (اسی نوع کی) میر کے یہاں نہ ہو۔

۲۵۱/۴ اس شعر میں ”فضل الہی“ کا فقرہ پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ اس کا جواب اگر ممکن ہے تو صرف مصرع ثانی کے ”دل کو لگا ہوں“ میں ممکن ہے۔ ”فضل الہی“ میں کارکنان قضا و قدر کے انتظام پر طنز بھی ہے اور دور سے کہیں تشکر کی بھی جھلک ہے کہ خدا کے فضل کے بغیر ایسا کارنامہ ممکن نہ تھا۔ اس شخص کی بد نصیبی بھی کس غضب کی ہوگی جس کے لیے فضل الہی چاک سینہ کی شکل میں نمودار ہوا اور اضطراب و مجبوری کس غضب کی ہے، کہ اس بات کا احساس ہے کہ جان کا زیاں کر رہے ہیں لیکن اس زیاں کو روک نہیں سکتے۔ دوسرے مصرعے میں ”وقت دعا“ بھی بہت خوب ہے۔ یہ بات واضح نہیں کی کہ دعا کس بات کے لئے ہے؟ کیا اس بات کی دعا درکار ہے کہ متکلم اب بھی سنبھل جائے اور جان کا زیاں کرنے سے باز رہے؟ یا اس بات کی دعا درکار ہے کہ جس طرح فضل الہی کے ذریعہ سینہ چاک چاک کیا، اسی طرح فضل باری شامل حال ہوتا کہ دل بھی پارہ پارہ کر سکیں؟ یا اس بات کی دعا کرنا مقصود ہے کہ جب متکلم کا کام تمام ہونے ہی والا ہے، اب اس کے حق میں مغفرت چاہی جائے؟ ایہام نے عجب تناؤ پیدا کر دیا ہے۔

”دل کو لگا ہوں“ میں جنون کی شدت، ذہن کا ارتکاز، ایک طرح کی بے دماغ (mindless) قوت اور خود کو تباہ کرنے کی دھن کا ایسا زبردست اظہار ہے کہ رو ٹکٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ایسا شعر اچھے اچھوں سے بھی برسوں میں ہوتا ہے۔ قائم نے اس سے ملتا جلتا مضمون باندھ لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وہ وحشیانہ محویت اور طنز نہیں ہے۔ اپنی حد تک قائم کا شعر، خاص کر مصرع ثانی بہت ہی خوب ہے۔

گریباں کی تو قائم مدتوں دھیمیں اڑائی ہیں
یہ خاطر جمع اس دن ہووے جب سینے کو ہم چیریں
اس مضمون کو قائم نے ایک بار اور کہا۔ لیکن یہاں وہ بات بھی نہ آئی جو گذشتہ شعر میں ہے۔
نک گریباں آج پھٹ کر دھیمیئیں ہو لے تو پھیر
چاک پر سینے کے قائم پیش دستی کیجئے

۲۵۲

راضی ہوں گو کہ بعد از صد سال و ماہ دیکھوں
اکثر نہیں تو تجھ کو میں گاہ گاہ دیکھوں

دیکھوں تو چاند اب کا گذر ہے مجھ پہ کیسا چاند۔ مہینہ
دل ہے کہ تیرے منہ پر بے مہر ماہ دیکھوں

ہوں میں نگاہ بکل گو اک مژہ تھی فرصت
تا میر روے قاتل تا قتل گاہ دیکھوں

۲۵۲/۱ کیفیت کا عمدہ شعر ہے، لیکن اس میں بھی میر نے معنوی نکتہ رکھ دیا ہے۔ سیکڑوں ماہ و سال کے بعد یا سیکڑوں ماہ و سال کے وقفے سے معشوق کو دیکھنے کا مطلب یہ ہوا کہ متکلم اور معشوق دونوں کی عمریں نہایت دراز ہوں گی۔ اور اس طویل مدت کے گزرنے کے باوجود نہ متکلم کا شوق کم ہوگا اور نہ معشوق کا حسن کم ہوگا۔ مومن نے گاہ گاہ دیکھنے کا مضمون اپنے رنگ میں خوب باندھا ہے۔

تھا مقدر میں ان سے کم ملنا

کیوں ملاقات گاہ گاہ نہ کی

مومن کا نکتہ پرانے لوگوں کے اس خیال پر مبنی ہے کہ انسان کی تقدیر میں خوشی یا غم کی ایک مقدار مقرر ہوتی ہے۔ اگر ساری خوشی عمر کے ایک ہی حصے میں میسر آگئی تو باقی زندگی غم میں گذرے گی۔ اسی طرح مومن کے متکلم کی تقدیر میں معشوق سے ملاقات کی کل مدت بہت ذرا سی تھی۔ متکلم نے یہ تھوڑی سی مدت ایک ہی بار کی ملاقات میں صرف کر لی۔ اگر اس تھوڑی سی مدت کو کئی چھوٹے چھوٹے مواقع میں تقسیم کر لیتے تو بار بار ملاقات کی مسرت حاصل ہوتی۔ بلا سے مجموعی مدت اتنی ہی رہتی جتنی مقدر میں

تھی، لیکن معشوق کا منہ تو بار بار دیکھنے کو ملتا۔

مومن کے یہاں معنی اور مضمون دونوں خوب ہیں۔ لیکن میر نے ”راضی ہوں“ کہہ کر عشق کے معاملے کو مجبوری کا سودا اس خوبصورتی سے بتایا ہے کہ باید و شاید۔ پھر دوسرے مصرعے میں زبردست معنی خیز فقرہ ”اکثر نہیں“ رکھ کر بات اور بھی دور پہنچا دی ہے، کہ بہترین حالات میں بھی معشوق سے وصل کی توقع تھیں تھی، بہت سے بہت یہ ممکن تھا کہ اکثر اس کا منہ دیکھ لیتے۔ اب حالات، یا تقدیر، یا خود معشوق، اس پر کبھی راضی نہیں لہذا گاہ گاہ ہی دیکھنے پر اکتفا کرنے کو تیار ہیں، چاہے یہ گاہ گاہ دیکھنا بھی صد ہا برس میں ایک بار ہو۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

اس مضمون کا مخالف پہلو غالب نے اپنے رنگ میں خوب لکھا ہے۔

گیرم امروز دہی کام دل آں حسن کجا

اجر ناکامی سی سلاہ مالگشت تلف

(مانا کہ تم آج کے دن میرے دل کی مراد پوری

کرنے کو تیار ہو، لیکن اب وہ حسن کہاں؟

حسن ہی تو ہمارے صبر اور ناکامی کا اجر تھا، تم

نے ملنے میں اتنی دیر کر دی کہ ہماری تیس برس

مخرومی اور ناکامی کا اجر (یعنی تمہارا حسن) تو

بر باد ہی ہو چکا۔)

غالب کے یہاں کسی کھیلے کھائے ہوئے (hard bitten) مرد ہوس پیشہ کی سی کلیبت ہے۔

میر کے لہجے میں سپردگی ہے اور راضی بہ رضاے محبوب اور راضی بہ رضاے الٰہی ہونے کا انداز۔

۲۵۲/۲ چاند، ماہ، مہینہ کی رعایت کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۱۰۳۔ شعر زیر بحث میں کئی طرح کے لطف

ہیں۔ پہلے مصرعے میں اندرونی قافیہ ہے (اب کا، کیسا)۔ دوسرے مصرعے میں ”پر“ اور ”بے مہر“ کا

توازن خوب ہے۔ ”مہر“ اور ”ماہ“ میں ضلع کا لطف تو ظاہر ہے۔ ”چاند“ اور ”ماہ“ میں ایہام ہے۔ مزید

لطف یہ ہے کہ ”چاند“ بمعنی ”مہینہ“ ہے جس کے لئے عام طور پر ”ماہ“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اور

”ماہ“ بمعنی ”چاند“ ہے جو ”ماہ“ سے زیادہ مانوس اور رائج لفظ ہے۔ ”دیکھوں“ اور چاند“ میں ضلع کا لطف ہے ”دل“ اور ”منہ“ میں معنوی رعایت ہے۔ ”دل“ اور ”مہر“ (بمعنی محبت) میں بھی معنوی رعایت ہے۔ ”مہر“ (بمعنی سورج) اور ”ماہ“ اور ”منہ“ میں ضلع کا لطف ہے، کیوں کہ معشوق کے منہ کو مہر اور ماہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ شعر کیا ہے، رعایتوں کا گنجینہ ہے۔

اب اس بات پر غور کیجئے کہ معشوق کے منہ پر چاند دیکھنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی تو یہی ہیں کہ معشوق کی موجودگی میں، اس کے سامنے، نیا چاند دیکھنے کا موقع آئے۔ یعنی ہمارا اور معشوق کا ساتھ ہو۔ اس میں تہذیبی نکتہ یہ ہے کہ لوگ اپنے خاص عزیزوں کے ساتھ مل کر چاند دیکھتے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں تیرے منہ پر چاند چمکتا ہوا دیکھوں۔ ماتھے کے جھومر کو بھی چاند کہتے ہیں، جیسا کہ ذوق کے شعر میں ہے۔

جھومر کا نظر سر پہ ترے اب تو پڑا چاند

لابوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

لہذا معشوق کے منہ پر چاند چمکتا ہوا دیکھنے کے معنی یہ ہوئے کہ معشوق کے ماتھے پر جھومر دیکھیں، یا اسے مسکراتا ہوا دیکھیں، جس سے اس کا چہرہ چاند کی طرح روشن نظر آئے۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ بعض مہینوں (مثلاً صفر) کا چاند دیکھ کر آئینہ دیکھنا مبارک سمجھا جاتا ہے۔ لہذا چاند دیکھ کر معشوق کا چہرہ (جو آئینے کی طرح ہے) دیکھا جائے۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ نیا چاند دیکھ کر کسی محبوب کی صورت دیکھتے ہیں۔ لہذا اس بار جب میں چاند دیکھوں تو اس کے بعد تجھ تک رسائی ہو اور میں تیرا منہ دیکھوں۔ معنی کی یہ کثرت اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ ”منہ پر“ کو محاوراتی معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ (”سامنے“) اور لغوی معنی میں بھی (چہرے کے اوپر۔)

۲۵۲/۳ بعض لوگوں نے ”نگاہ بسل“ پڑھا ہے، یعنی ”نگاہ“ اور ”بسل“ کے درمیان کسرۂ ظاہر سمجھا ہے۔ لیکن اس طرح معنی کچھ نہیں نکلتے۔ اسے ”نگاہ بسل“ بے اضافت پڑھنا چاہئے، یعنی یہ اضافت منقوبی ہے، بمعنی ”نگاہ کا بسل۔“

اب معنی پر غور کیجئے۔ بالکل نیا مضمون ہے۔ یہاں تک تو عام بات ہے کہ میں ایک نگاہ میں

مقتول ہوا۔ اب اس مضمون کو بڑھا کر کہتے ہیں کہ بس ایک پلک جھپکنے بھر کی فرصت ملی تھی۔ اتنا ہی ممکن ہو سکا کہ یا میں قاتل کا چہرہ دیکھ لیتا، یا پھر قتل گاہ کے منظر سے لطف اندوز ہو سکتا۔ دونوں باتیں نہ ہو سکیں۔ مضمون آفرینی اور کیفیت کا غیر معمولی احتراز ہے۔ اس سے ملتا جلتا، لیکن کمزور شعر دیوان چہارم میں کہا ہے ۔

قربانی اس کی ٹھہری پر یہ طرح نہ چھوڑی
 نکتے ہو میرا دھر تلوار کے تلے تم
 شعر زیر بحث کے مقابلے میں غالب کا شعر لفاظی معلوم ہوتا ہے۔
 مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
 دوائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے

۲۵۳

مشہور ہیں دنوں کی مرے بے قراریاں
جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں
دل شب = آدمی رات

چہرے پہ جیسے زخم ہے ناخن کا ہر خراش
اب دیدنی ہوئی ہیں مری دستکاریاں

کشتے کے اس کے خاک بھرے جسم زار پر
خالی نہیں ہیں لطف سے لہو کی دھاریاں

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان رختوں کو لوگ
مت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماراں

۲۵۳/۱ ”دل شب“ بمعنی ”آدمی رات“ اس قدر بدیع ہے کہ ”آصفیہ“، پلیٹس اور ”نور اللغات“
تینوں اس سے خالی ہیں۔ جعفر علی خاں اثر بھی ”فرہنگ اثر“ میں اس کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ فرید احمد
برکاتی نے اپنی فرہنگ میں البتہ اسے درج کیا ہے، اور معنی بھی درست لکھے ہیں۔ میر نے اس محاورے کو کم
سے کم چار جگہ استعمال کیا ہے۔ ایک تو خود شعر زیر بحث میں، اور بقیہ تین مثالیں حسب ذیل ہیں۔

کریں ہیں حادثے ہر روز وار آخر تو
ننان آہ دل شب کے ہم بھی پار کریں

(دیوان اول)

رونے سے دل شب کے تر میر کے کپڑے ہیں

پر قدر نہیں اس کو اس جملہ آبی کی

(دیوان سوم)

فریاد سے کیا لوگ ہیں دن کو ہی عجب میں
رہتی ہے خلش نالوں سے میرے دل شب میں

(دیوان پنجم)

غالب نے بھی ایک جگہ ”دل شب“ استعمال کیا ہے۔

یاں فلاخن باز کس کا تالہ بے باک ہے
تادل شب آہنوی شانہ آسا چاک ہے

غالب کے شعر میں بہت سی خوبیاں ہیں، لیکن ”دل شب“ کے محاوراتی معنی کا لطف نہیں ہے۔ حق یہ ہے کہ اس محاورے کو لغوی معنی میں بھی جس طرح میر نے اپنے بعض اشعار میں استعمال کیا ہے اس کی مثال فارسی میں بھی نہیں ملتی۔ ”بہارِ عجم“ میں ”دل شب“ کی سند میں صائب کے دو شعر درج ہیں، لیکن کسی میں وہ بات نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ چنانچہ صائب کا شعر ہے۔

گر بہ بیداری غرور حسن مانع می شود
می توان دل ہائے شب آمد بہ خواب عاشقان
(اگر غرور حسن اس بات میں مانع ہے کہ
بیداری کی حالت میں تم ملنے آؤ تو عاشقوں کی
نیند (خواب) میں تو آدھی رات کو آنا ممکن
ہے۔)

شعر زیر بحث میں میر نے ”دل شب“ کے محاوراتی معنی آگے رکھے ہیں اور محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہٴ معکوس کی شکل نہیں پیدا کی ہے۔ لیکن یہ مضمون خوب ہے کہ آدھی رات کو میرے رونے کی آواز لامکاں تک جاتی ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگرچہ دن کی بے قراریاں مشہور ہیں اور آدھی رات کے گریہ کی آواز لامکاں تک جاتی ہے، لیکن معشوق متوجہ نہیں ہوتا۔ ممکن ہے رونے کی آواز اگر لامکاں میں جا کر گم نہ ہو جاتی اور مکاں (دنیا) میں گونجتی، تو معشوق بھی متاثر ہوتا۔

۲/۲۵۳ چہرے کی خراشوں کو ”دستکاری“ سے تعبیر کرنا اعجاز ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ محاورے میں ”دستکاری“ کے معنی ہیں ”ہاتھ کی کاری گری“ یعنی (craft)، یہاں اس کو لغوی معنی (ہاتھ کا کام) میں استعمال کر کے اور محاوراتی معنی کو معطل نہ کر کے استعارہ معکوس کی کیفیت پیدا کر دی۔ پھر خراشوں سے بھرے چہرے کو اپنی دستکاری کا کمال بتانا انتہائی دلیری کا مضمون ہے۔ خود ترجمی کا شاہد تک نہیں، اور دردناک منظر پیش کر دیا۔ مشکل کو اپنے جنون پر غرور اور اپنی تباہ کن خصلت پر طمانیت ہے، کہ میں جو کر رہا ہوں، ٹھیک کر رہا ہوں۔

معنی کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ ”بہارِ عجم“ میں ”دستکار“ کے ایک معنی ”استاد ہنرمند“ بھی درن ہیں، اور ”دستکاری“ کے معنی فارسی میں ”ترتیب، کسی کام کو بخور و فکر انجام دینا“ بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی بھی شعر زیر بحث میں مناسب ہیں۔ اب ”دیدنی“ کا لفظ اور زیادہ معنی خیز ہو گیا، کہ میں نے اپنے چہرے کی ترتیب میں جو ہنرمندی صرف کی ہے وہ دیکھنے کے لائق ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/۸۳۔ ”چہرے“ اور ”دیدنی“ میں ضلع کا لطف ہے۔

۳/۲۵۳ یہ شعر بھی گذشتہ شعر کی طرح کا ہے، اور حق یہ ہے کہ اگرچہ اس میں معنی کی اس قدر کثرت نہیں ہے، لیکن مضمون کی قدرت اور انداز بیان میں کم بیانی (understatement) نے اس کو گذشتہ شعر سے بڑھادیا ہے۔ یہاں بھی دردناک مضمون ہے، اور ”جسم زار“ کہہ کر یہ بات واضح بھی کر دی ہے، لیکن پورے شعر میں وہی خاص میر والی تمکنت اور اپنے کئے پر طمانیت ہے۔ ایسے جسم زار کو، جو خاک سے بھرا ہوا ہو، اور جس پر خون کی دھاریاں ہوں، اسے صرف یوں بیان کرنا کہ خون کی دھاریاں لطف سے خالی نہیں ہیں، یہ بھی نہ کہنا کہ ان میں بڑا لطف اور بانک پن ہے، بانک پن اور غرور شہادت اور غرور بے وطنی و خاک بر سر کی معراج ہے۔ پھر طرہ یہ کہ مضمون کو واحد مشکل کی زبان سے نہیں بیان کیا ہے بلکہ واحد غائب کا التزام کیا، تاکہ فاصلہ اور بڑھ جائے، اور خود ترجمی کا شاہد تک نہ رہے۔ پھر معشوق کی تعریف الگ کر دی، کہ جس کے کشتے میں یہ شان ہے وہ خود کس غضب کی پھبن اور بانک پن رکھتا ہوگا۔ لفظ ”جسم“ سے عریانی کا بھی اشارہ کر دیا، کہ بدن پر پیراہن نہیں ہے، خاک ہی پیراہن ہے اور خون کی دھاریاں اس پر رنگین دھاریوں کا کام کر رہی ہیں۔ ایسے انداز کو کنایاتی کہتے ہیں۔

یگانہ نے میر کا مضمون براہ راست اٹھایا ہے۔۔

دیکھو تو اپنے وحشیوں کی جامہ زیبیاں

اللہ رے حسن پیر ہن تار تار کا

لیکن وہ ”خالی نہیں ہیں لطف سے“ کا جواب نہ پیدا کر سکے، اور اصل نقل کا فرق صاف

نمایاں ہو گیا۔ ممکن ہے خود میر کو یہ مضمون ملا کمال دہلوی کے اس شعر سے ملا ہو۔

مارا ز خاک کویت پیراہنت برتن

آں ہم ز اشک حسرت صد چاک تابہ دامن

(تیری گلی کی خاک کی وجہ سے ہمارے تن پر

لباس تو ہے، لیکن اشک حسرت کے باعث وہ

تابہ دامن سو جگہ چاک ہے)

اس میں شک نہیں کہ ملا کمال نے زبردست شعر کہا ہے، لیکن میر کی سی تحلیل بیان

(understatement) اور اپنے جنون اور مقتولیت پر طنز نہ کہاں؟ میر کے یہاں بانک پن ہے، ملا

کمال کے یہاں انفعال اور رنجوری۔

۲۵۳/۴ اس شعر کے جواب میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ۔

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا

کہو پھر ہائے کیا کہا صاحب (دیوان دوم)

ملاحظہ رہے کہ ”باتیں“ بمعنی ”کلام“ بھی ہے اور بمعنی ”کام“ بھی۔ معنی کا پہلو میر نے یہاں

بھی نہ چھوڑا۔

گلیوں میں اشعار پڑھتے ہوئے لوگوں کا ذکر تہذیبی حقیقت بھی ہے اور تعلی بھی۔ خدا کا شکر

ہے کہ ہمارے زمانے تک یہ رسم باقی ہے کہ لوگ گفتگو کے دوران بے تکلف شعر پڑھ دیتے ہیں۔ اگرچہ وہ

پہلے والی بات نہیں کہ لوگ گلی کوچوں میں شعر پڑھتے ہوئے گزریں، یا جمع ہو کر شعر سنیں سنا لیں۔ لیکن

ابھی شعر کی قدر ہمارے معاشرے میں باقی ہے۔ بے تکلف شعر خوانی دراصل اس تہذیب میں زیادہ بھلتی

پھولتی ہے جہاں لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں بولا ہوا لفظ زیادہ مقبول ہو۔ ایسی تہذیبیں اب کم ہوتی جا رہی ہیں کیوں کہ لکھنے، اور چھپنے چھپانے کا رواج بڑھ رہا ہے۔ میر کا پہلا مصرع ایک پوری تہذیب کا مرقع ہے۔ ملحوظ رہے کہ میر نے جگہ جگہ اس بات کا ذکر کیا ہے کہ لوگ جگہ جگہ میرے شعر پڑھتے پھرتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ ناسخ کی کوئی غزل جب دہلی آتی تھی تو ذوق اس پر فوراً فکر سخن کرتے تھے۔ اس میں بھی وہی نکتہ ہے کہ لوگ جب لکھنؤ (الہ آباد، کانپور، ناسخ اس وقت جہاں بھی ہوتے ہوں) سے آتے تھے تو ناسخ کے شعروغات کے طور پر لاتے تھے۔

۲۵۴

درد و اندوہ میں ٹھہرا جو رہا میں ہی ہوں
رنگِ رو جس کے کبھو منھ نہ چڑھا میں ہی ہوں

اپنے کوپے میں نفاں جس کی سنو ہر رات
وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

لطف آنے کا ہے کیا بس نہیں اب تابِ جفا
اتنا عالم ہے بھرا جاؤ نہ کیا میں ہی ہوں

۷۱۵

کاسہ سر کو لئے مانگتا دیدار پھرے
میر وہ جان سے بیزار گدا میں ہی ہوں

۲۵۴/۱ مطلع برائے بیت ہے، اس میں ”رنگِ رو اور ”منھ نہ چڑھا“ کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔
ٹھہرا رہا، بمعنی ثابت قدم رہا، مقابل رہا۔ یہ محاورہ پہلے بھی گزر چکا ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۶۔

۲۵۴/۲ یہ شعر ”جگر سوختہ و سینہ جلا“ کی بے باک تازگی کے باعث اپنی مثال بن گیا ہے۔ معنی کا بھی التزام خوب ہے۔ شعر میں ایک صورت حال بیان ہوئی ہے، لیکن اس میں کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) اب تک تو عاشق صرف آہ و فغاں کرتا تھا، معشوق کے سامنے نہ آیا تھا۔ آج سامنا ہوا ہے، یا سامنا کرنے کی ہمت ہوئی ہے، تو کہتا ہے کہ تم اپنے کوپے میں جس شخص کا نالہ و فریاد سننے ہو وہ میں ہی ہوں۔ (۲) لاعلمی کے

باعث، یا تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے معشوق متکلم کا پتہ نشان پوچھتا ہے۔ متکلم اس شعر کے ذریعہ جواب دیتا ہے۔ (۳) جگر سوختہ اور سینہ جلاوہ القاب ہیں جو معشوق نے غائبانہ متکلم کی فغاں سن کر دیئے ہیں۔ اب متکلم معشوق کے سامنے آتا ہے اور کہتا ہے کہ جس کو تم جگر سوختہ، سینہ جلا کہتے ہو اور جس کی ہر شب فغاں سن کر تم نے اسے یہ لقب دیا ہے، وہ میں ہی ہوں۔ (۴) ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ معشوق کی گلی میں اور لوگ (رقیب) تو خوش و خرم رہتے ہیں۔ میں ہی ایک محروم کرم اور مشغول فغاں ہوتا ہوں۔

شعر زیر بحث سے ملتے ہوئے مضمون کو قائم چاند پوری جس خوبصورتی سے باندھ گئے ہیں اس کے سامنے میر کا شعر پیکا معلوم ہوتا ہے۔

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق

اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

میر کے یہاں معنی کی کثرت ہے، لیکن قائم کی سی شور انگیزی نہیں۔ قائم کا مضمون میر نے

بڑھاپے میں براہ راست اختیار کیا۔

اٹھ گئے ہیں جب سے ہم سونا پڑا ہے باغ سب

شور ہنگام سحر کا مہر ہے مدت سے یاں

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ ”مہر ہے“ بمعنی ”موقوف ہے“ کی تازگی کے باوجود میر کا شعر قائم سے بہت کم

تربی رہتا ہے۔

۲۵۴/۳ اس شعر میں عاشق کے ناز کا بیان خوب ہے کہ اتنی دیر میں آؤ گے تو آنے کا لطف کیا رہے

گا؟۔ اور جفا اٹھانے کے لئے سارا عالم ہے، ایک مجھ ہی پر یہ توجہ کیوں؟ ”انا عالم ہے بھرا“ میں اس بات

کا کتنا یہ بھی ہے کہ معشوق کے عاشقوں کی کمی نہیں۔ ”آنے“ اور جاؤ“ کا ضلع اور ”جاؤ نہ“ کی بے ساختگی

بھی خوب ہیں۔

۲۵۴/۴ کاسرے گدا کی کا مضمون عام ہے۔ غالب نے اپنی مخصوص معنی آفرینی اور استعاراتی پیچیدگی

سے کام لیتے ہوئے خوب شعر کہا ہے۔

زکوٰۃ حسن دے اسے جلوۂ بینش کہ مہر آسا

چراغِ خانہ درویش ہو کاسہ گدائی کا

اس مضمون پر اس سے بہتر شعر ملنا مشکل ہے۔ لیکن غالب نے ”کاسہ سر“ اور ”جان سے

بیزار گدا“ کو ہاتھ نہیں لگایا۔ آتش اور ناخ نے اپنی اپنی کوشش ضرور کی ہے، لیکن میر کی سی شدت اور جان

سے بیزاری کا مضمون ان کے بھی ہاتھ نہ لگے۔

آنکھیں نہیں ہیں چہرے پہ تیرے فقیر کے

دو ٹھیکرے ہیں بھیک کے دیدار کے لئے

(آتش)

ہر کلی میں ہیں سائل دیدار

آنکھ یاں کاسہ گدائی ہے

قتل جرم سے کشی پر ہو کے ساقی بہرے

ہم لئے پھرتے ہیں اپنا کاسہ سر ہاتھ میں

(ناخ)

آنکھوں کو بھیک کا ٹھیکرا کہنا تشبیہ کا حق ادا نہیں کرتا۔ بھوٹے پن کے علاوہ وجہ شبہ بھی کمزور

ہے، اور دو ٹھیکروں کا جواز بھی نہیں فراہم کیا۔ ناخ نے مضمون کو بخوبی نبھایا ہے، کیوں کہ کاسہ گدائی اور

آنکھ میں مشابہت اور مناسبت ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع پوری طرح کارگر نہیں شعر بمشکل ہی تکرار کے

عیب سے بچ سکا ہے۔ ناخ کے دوسرے شعر میں ساقی سے مخاطب غیر ضروری ہے اور قتل ہونے کے بعد

کاسہ سر ہاتھ میں لئے پھرنے کی کوئی دلیل بھی نہیں دی۔

اب میر کو دیکھئے۔ ردیف یہاں بے حد کارگر ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ایک غیر معمولی

کام کا ذکر ہے۔ ”کاسہ سر“ سے مراد اگر واقعی کاسہ سر ہوتی جیسا کہ ناخ کے شعر میں ہے، تو کوئی بات نہ

ہوتی۔ اس لئے اگلے مصرعے میں جان سے بیزار کہا۔ اب مراد یہ ہوئی کہ سر ہتھیلی پر لئے پھرتے ہیں، لیکن

ہر وقت سر کٹانے اور جان ہارنے کو تیار پھرتے ہیں۔ دیدار طلب کریں گے تو سر کٹے گا ہی۔ اس لئے سر
ہتھیلی پر ہے کہ جب چاہو کاٹ لو، لیکن جلوہ دکھا دو۔

ناخ کے پہلے شعر کے سامنے میر کا حسب ذیل شعر رکھئے تو بات کھل جاتی ہے کہ ناخ کا پہلا
مصرع تقریباً بے کار کیوں ہے۔

کاسے چشم لے کے جوں زگس

ہم نے دیدار کی گدائی کی

(دیوان اول)

میر کے مصرع اولیٰ میں ”جوں زگس“ کی تشبیہ معنی سے بھرپور ہے، اور مصرعے میں مزید
مضمون بھی آگیا ہے۔ ناخ کے مصرعے میں کوئی مزید مضمون نہیں۔ حق ہے جاے استاد خالیست۔

شاہ نصیر البتہ مضمون بدل کر بات بھالے گئے ہیں۔

بے تصویر یار کے یوں چشم لگتی ہے نصیر

کاسے خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہات

۲۵۵

جن کے لئے اپنے تو یوں جان نکلتے ہیں
اس راہ میں دے جیسے انجان نکلتے ہیں

کیا تیر ستم اس کے سینے میں بھی ٹوٹے تھے
جس زخم کو چروں ہوں پیکان نکلتے ہیں

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

۲۵۵/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، ”جان“ اور ”انجان“ کی طرح کے قافیے کے لئے دیکھئے
۲۳۹ اور ۲۵۱ لیکن یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مصرع اول میں ”جان“ کے معنی ہیں ”روح“ اور مصرع
دوم میں ”جان“ بمعنی ”جاننے والا“ ہے، لہذا دونوں لفظوں کی صورت ایک ہوتے ہوئے بھی قافیہ درست
ہے کیوں کہ معنی ایک نہیں ہیں۔ ایٹا کی تعریف یہ ہے کہ جہاں قافیہ لفظ ”اور معنا“ مکر، ہو۔ یہاں وہ
صورت حال نہیں لہذا ایٹا کا عیب بھی نہیں۔ ایک خفیف ساطف ”جان نکلتا“ (جان جانا) اور مصرع ثانی
کے ”نکلتا“ (= باہر آنا) کے ضلع میں ہے۔ ”جان“ میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔

۲۵۵/۲ اس مضمون کو غالب نے زمانہ نوجوانی کے ایک شعر میں خوب باندھا ہے۔

کچھ نکلتا تھا مرے سینے میں لیکن آخر

جس کو دل کہتے تھے سو تیر کا پیکان نکلا

غالب کا شعر نازک خیالی کی عمدہ مثال ہے، لیکن میر کے یہاں بھی مصرع اوّلیٰ میں انشائیہ انداز بیان کے

باعث کثرت معنی پیدا ہو گئی۔ (۱) تحسین کے لہجہ میں کہتا ہے کہ اس کے تیر ستم سینے میں کس گہرائی سے پیوست تھے! (۲) استعجاب کے لہجہ میں کہا ہے کہ کیا میرے سینے میں بھی اس کے تیر ٹوٹے تھے؟ (۳) اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جب زخم کھائے تھے اس وقت اتنی تحویت تھی کہ معلوم بھی نہ ہوا کہ سینے پر زخم لگ رہے ہیں اور تیر ٹوٹ ٹوٹ کر سینے میں پیوست ہوئے جا رہے ہیں۔

اس زمین میں سودا کی بھی غزل ہے، لیکن ان کا کوئی شعر غیر معمولی نہیں۔ ”پیکان“ والے قافیے کو انھوں نے البتہ اس رنگ سے باندھا ہے کہ ناخ کی خیال بندی کی پیش آمد معلوم ہوتی ہے۔

تجھ تیر نگہ کے ہے کشتوں کا جہاں مدفن
سبزے کی جگہ واں سے پیکان نکلتے ہیں

ان دونوں شعروں کے ذریعہ میر و سودا کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میر سوز کو بھی سن لیجئے، اور غور کیجئے کہ میر نے ان کے بارے میں ہنڈکلیا والا فقرہ شاید اسی لئے کہا ہو گا۔

چھری لے کے من بعد سینے کو چیرا
تو دل کی جگہ خشک پیکان نکلا

۲۵۵/۳ کچھ عجیب نہیں کہ غالب نے ”آدمی“ اور ”انسان“ کا فرق میر کے یہاں سے حاصل کیا ہو۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا

آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے۔

مت سہل ہمیں سمجھو پہنچے تھے بہم تب ہم

برسوں تئیں گردوں نے جب خاک کو چھانا تھا

شعر زیر بحث میں ”انسان“ کا مضمون مزید ہے، اور بالکل نیا یہ خود کو ”انسان“ کہہ کر درجہ انسانیت پر فائز کیا ہے۔ گردوں کا خاک چھانا خوب ہے، لیکن ”فلک“ کی مناسبت سے ”پھرنا“ بہت ہی خوب ہے۔ ”پھرنا“ کے تین معنی ہیں، ”گھومنا“ اور ”گشت کرنا“ اور ”مارا مارا پھرنا“ یہ تینوں ہی مناسب ہیں۔ اس طرح محض ایک لفظ کے ذریعہ میر نے معنی آفرینی کا کرشمہ دکھا دیا۔ یہ مضمون بھی عمدہ ہے کہ فلک تو اوپر

گردش گردش کرتا ہے، اور اس کا اثر نیچے نظر آتا ہے کہ پردہ خاک سے انسان نمودار ہوتا ہے۔ انسان چونکہ خاکی ہے، اس لئے ”خاک کا پردہ“ اور بھی مناسب ہے۔

بنیادی طور پر شعر میں کیفیت کی کارفرمائی ہے۔ معنوی پہلو بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کی طرف توجہ فوراً نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں ”مت سبل ہمیں جانو“ کا انشائیہ ہی کیفیت سے بھرپور ہے، اور شعر کے بقیہ تمام الفاظ اسی رتبے کے ہیں۔ میر کی حکمت یہ ہے کہ ایسے شعر میں بھی معنی کے سامان رکھ دیتے ہیں جہاں بظاہر معنی کا امکان نہ ہو۔

۲۵۶

۷۲۰ ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
آپ ہی کو = خود کو
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا
اس مشت خاک کو ہم معبود جانتے ہیں

صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں دے معنی
اہل نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں

عشق ان کی عقل کو ہے جو ماسوا ہمارے
عشق ہے = آفریں ہے
ناچیز جانتے ہیں نابود جانتے ہیں

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن محدود جانتے ہیں

یہ اشعار مسلسل ہیں اور ان کے مضامین میں جدید انسانیت پرستی یا بشر دوستی
(Humanism) اور قدیم تصوف اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ ان کو الگ الگ کرنا
مشکل ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ اشعار انسان کی عظمت اور نظام کائنات میں
اس کی مرکزیت کا ترانہ ہیں، اور ان میں انسان مجبور و محکوم اور کائنات کی وسعت میں ایک حقیر ذرہ
نہیں، بلکہ اس کا بنیادی اصول ہے۔ تصوف کی رو سے کائنات میں ایک نظام ہے اور اس کی نوعیت لس

۲۵۶/۱

۳

۲۵۶/۵

(Teleological) ہے یعنی ایک طرف یہ کہ کائنات کے وجود کے لئے ایک علت اولین ہے (جسے خدا کہہ کر پکارتے ہیں) اور دوسری طرف انسان بلکہ کائنات کا ہر ذی وجود، اپنی ہستی کو پہچاننے اور ثابت کرنے کے عمل میں مصروف ہے۔ یہ سفر اسی وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب انسان، خدا کے وجود کو ماننے اور اپنے ہستی کو اس کے وجود کا پر تو سمجھے اور اس بات میں یقین رکھے کہ انسانی مراتب کی کوئی حد نہیں۔ مذہب اسلام اور فلسفہ تصوف اسلامی میں کوئی فرق نہیں، سوائے اس کے کہ مذہب اسلام کی رو سے انسان کو دنیا میں خدا کی نیابت اس لئے تفویض ہوئی ہے کہ وہ دنیا میں الوہی نظام کو سیاست، معاشرت، معیشت، ہر شعبے میں رائج کر دے۔ مذہب اسلام کی رو سے انسان کا دائرہ عمل دنیا اور اس کے لوگ ہیں۔ لیکن انسان ہر بات میں خدا کا محکوم ہے۔ تصوف میں سیاسی عمل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہاں کرامت فی اللہ یعنی لوگوں کے دلوں کو بدلنا اہم ہے۔ لہذا تصوف انفرادی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے اور مذہب سماجی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے۔ عقیدہ انسانیت پرستی یا بشر دوستی کی رو سے انسان اس مفہوم میں مرکزیت کا حامل ہے کہ خدا کا وجود یا تو ہے نہیں یا اگر خدا ہے بھی تو وہ انسانی اعمال اور تاریخ میں مداخلت نہیں کرتا۔ خدا نے کائنات بنادی ہے اور اسے انسان کے سپرد کر دیا ہے کہ وہ اسے مسخر کرے۔ یعنی اگر انسانیت پرستی کو لطیف تر (refine) کیا جائے اور خدا کو صرف علت اولین نہیں بلکہ تمام وجود کا مبداء اور بطا قرار دیا جائے تو اس میں اور تصوف میں بہت سی باتیں مشترک نظر آ سکتی ہیں۔

زیر بحث اشعار میں جو مضامین بیان ہوئے ہیں ان کے صوفیانہ اسلامی پہلو حضرت شاہ میراں جی خاندان کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھئے۔

بندہ کہوں تو شرک کئے حق کہوں تو کفر
کئے = کہتے
اچھوں = کہوں
بولو اتا بدائے خدا کس وضع اچھوں

مجھ کو خدا نما نہ کہہ کر سب کئے ہیں رد

کیا میں خدا نما نہ اچھوں خود نما اچھوں

لہذا اگر بندہ اپنے وجود کا اقرار کرے تو شرک کا مرتکب ہوتا ہے، کیوں کہ اللہ کا کوئی شریک نہیں اور لا موجود الا اللہ۔ لیکن اگر بندہ اپنے کو خدا کہے تو کافر ٹھہرے، کیوں کہ خدا تمام حدود سے پاک

ہے اور بندہ ہر طرح کے حدود اور آلودگیوں میں محصور ہے۔ لہذا بندہ نہ خدا ہے اور نہ خود کوئی وجود رکھتا ہے، بلکہ پر تو وجود الہی ہے، یعنی خدا نما ہے۔ کیوں کہ اگر وہ خدا نما نہیں تو خود نما ہے۔ اور خود نمائی شرک ہے۔ حضرت شاہ میراں جی نے بڑی احتیاط سے گفتگو کی ہے، لیکن ابہام کے باعث ان کے کلام میں کچھ پہلو ایسے ہیں جن پر اہل ظاہر کو اعتراض ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے حضرت میراں جی صاحب کا مدعا بس اتنا ہو جتنا میں نے بیان کیا ہے۔ لیکن بعض صوفیا پر ایسے احوال گذرے ہیں جب انھوں نے خود کو ذات حق میں اس طرح مدغم قرار دیا ہے کہ دونوں کا فرق ناپید ہو گیا ہے۔ چنانچہ فیروز شاہ تغلق کے قرات دار صوفی شاعر مسعود بک (وفات ۱۳۸۷) کا شعر ہے۔

عارف و معروف بہ معنی یکست

آں کہ خدا را بشناسد خداست

(جاننے والا اور وہ جو جانا جائے دونوں

اصلیت کے اعتبار سے ایک ہیں۔ جو خدا

کو پہچانتا ہے خدا ہے۔)

مشہور ہے کہ مسعود بک کو ان خیالات کے باعث موت کے گھاٹ اتارنا پڑا تھا۔ حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ”اخبار الاخیار“ میں مسعود کی شہادت کا تذکرہ نہیں کیا ہے، لیکن ان کی مغلوب الحالی کا تذکرہ ضرور کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ کہا جاتا ہے ہشتیوں میں سے کسی نے مسعود بک کی طرح اسرار حقیقت کا فاش نہ کیا اور اس درجہ جذب و مستی کا اظہار نہ کیا۔ شیخ عبدالحق نے مسعود بک کی کتاب ”مرآة العارفین“ کے جو اقتباسات نقل کئے ہیں، ان میں یہ عبارت بھی ہے۔

عکس در نظر تحقیق عین فخص است کہ آں را از خود نورے نیست،

و جز بد اں وجہ ظہوری نہ حرکت نہ سکونت۔ عکس بہ فخص است۔ چنانکہ عکس را

تعین وجود است، ہم چناں عین را بہ عکس مشہور است۔ اگر عکس عین فخص نہ

بودے اتنا الحق و سبحانی بہ چہ وجہ رونمودے؟ (نظر تحقیق میں عکس، عین فخص

ہے، کیوں کہ عکس کو از خود کوئی نور نہیں۔ اور اس وجہ ظہوری کے سوا عکس میں نہ

حرکت ہے نہ سکون۔ عکس، فخص کی وجہ سے ہے، یہاں تک کہ عکس کے وجود کو

تعیین ہے۔ اسی طرح، عین بھی عکس کی وجہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اگر عکس، عین
فغص نہ ہوتا تو ”سجانی“ [حضرت بایزید کا قول] اور ”انالحق“ [حضرت منصور
کا قول] جیسے دعوے کس طرح رونما ہوتے؟

یہاں میر درد یاد آتے ہیں۔

فغص و عکس اک آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے

ان نے دیکھا اپنے تئیں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر درد نے تھوڑا سا پردہ چھوڑ دیا ہے۔ شاہ میراں جی کی طرح سودا نے بھی بہت احتیاط کی
ہے، جیسا کہ آئندہ معلوم ہوگا۔ مسعود بک کا قول تمام حدود احتیاط کو ترک کر گیا ہے، اور میر بھی ان سے کچھ
نی کم ہیں۔

حضرت منصور علاج کا واقعہ سب کی زبان پر ہے۔ اس سے کچھ کم مشہور، لیکن معنویت کے
لحاظ سے زیادہ اہم حضرت بایزید بسطامی کا معاملہ ہے کہ ان کی زبان پر بھی ایسے کلمے اکثر جاری ہوتے
تھے جن پر اہل ظاہر کو کفر کا گمان ہوتا تھا۔ مولانا روم نے مثنوی (دفتر چہارم) میں ایک واقعہ بڑی تفصیل
سے بیان کیا ہے۔

بامریداں آن فقیر محتشم

بایزید آمد کہ نک یزداں منم

گفت مستانہ عیاں آں ذوقنون

لا الہ الا انساہا عبدوان^۱

چوں گذشت آں حال گفتندش صباح

تو چنین گفتی و ایں نبود صلاح

گفت ایں بار از کم ایں مشغلہ
کارو ہا دمن زند آں دم بلہ

حق منزہ از تن و من باتم
چوں چنیں گویم بہ باید کشتنم
(وہ معزز درویش بایزید مریدوں کے
سامنے ایک دن آئے اور بول اٹھے کہ
دیکھو میں خدا ہوں۔ ان ذوقن بزرگ
نے مستی کے عالم میں صاف صاف کہہ
ڈالا کہ میرے سوا کوئی معبود نہیں بس خبردار
میری عبادت کرو۔ جب ان پر سے وہ
حال گزر گیا تو صبح کو مریدوں نے ان
سے کہا کہ آپ نے ایسا ایسا کہا ہے اور یہ
اچھی بات نہیں۔ انھوں نے کہا کہ اگلی بار
مجھ سے ایسا ہو تو بے دھڑک فوراً مجھے
چھرے مار دینا۔ اللہ تعالیٰ جسم سے پاک
ہے اور میں جسم والا ہوں۔ اگر میں اب
ایسا کہوں (کہ میں خدا ہوں) تو مجھے مار
ڈالنا۔

لیکن جب دوبارہ ان پر عشق کا غلبہ ہوا تو وہ سب باتیں انھیں بھول گئیں۔ عقل تو محض سایہ
ہے، اور حق تعالیٰ خورشید۔ جب حق تعالیٰ (خورشید) ہو تو عقل (سایہ) کہاں ظہر سکتی ہے؟ کیا اللہ تعالیٰ
کے نور میں یہ طاقت نہیں کہ وہ انسان کو اپنے مادی وجود سے بالکل خالی کر دے؟ چنانچہ جب خواجہ بے طای
پر غلبہ عشق ہوا۔

عقل را سیلِ تحیر در رود
ز ان قوی تر گفت کا دل گفتہ بود

نیمت اندر جبہ ام الا خدا
چند جوئی بر زمین و برما

آں مریداں جملہ دیوانہ شدند
کار دہا بر جسم پاکش می زدند
(تحیر کا سیلاب عقل کو بہالے گیا اور اس
بار شیخ نے جو بات کہی وہ پہلے سے بھی
زیادہ سخت تھی۔ انھوں نے کہا کہ میرے
جبے کے اندر خدا کے سوا کچھ نہیں۔ تم
زمین و آسمان میں (خدا کو) کب تک
ڈھونڈتے رہو گے؟ بس یہ سن کر سب
مرید گویا دیوانے ہو گئے اور ان کے جسم
پاک میں چھرے بھونکنے لگے۔)

مصیبت یہ ہوئی کہ جو مرید جسم شیخ میں چھرا بھونکتا تھا، زخم خود اسی پر آتا تھا جس نے خواجہ کے
سینے کو نشانہ بنایا، اسی کا سینہ چاک ہوا۔ جس نے ان کا گلا کاٹنا چاہا، خود اسی کا گلا کٹ گیا۔ بس ایک مرید
ہوشیار تھا، اس نے وار تو کیا، مگر ہلکا۔ اس طرح وہ زخمی تو ہوا لیکن جان بچالے گیا۔ جب صبح ہوئی تو اس
نے اقرار کیا۔

ایں تن تو گرتن مردم بدے
چوں تن مردم زنجیر گم شدے
(اگر آپ کا یہ جسم عام انسانوں کا جسم ہوتا تو

انسانوں کے جسم کی طرح خنجر سے فنا ہو جاتا۔)

مولانا روم اس کی توجہ و تفسیر یوں کرتے ہیں کہ جو بے خود ہوا (یعنی جس نے اپنے ذاتی وجود کو ترک کر دیا) وہ فنا ہو گیا۔ اور جو فنا ہو گیا وہ ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو گیا (کیوں کہ فنا اور بقا ایک ہی ہیں)۔ اس کی ظاہری صورت فنا ہو گئی، اور صرف دیکھنے والے کا وجود رہ گیا۔ لہذا ایسے شخص پر جو دار کرے گا، گویا اپنے ہی اوپر وار کرے گا۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ انسان اپنے انتہائی مراتب میں دنیاوی وجود کی آلودگی کو ترک کر کے وجود باقی میں ضم ہو جاتا ہے، یعنی درجہ فنا کو پہنچ جانا انسانی وجود کی اعلیٰ ترین منزل ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انسان میر کی زبان میں خواجہ بسطامی کے حقائق بیان کر سکتا ہے کہ میرا مقصود کچھ اور نہیں، میری تلاش صرف اس لئے ہے کہ میں خود کو تلاش کر لوں، کیوں کہ میرے علاوہ کوئی موجود نہیں۔ میں ہی مقصود تخلیق ہوں اور میں ہی اصل وجود ہوں۔ انفرادی اعلان کے طور پر دیکھیں، یا پورے عالم انسانی کی طرف سے اعلان کے طور پر قرار دیں، میر کا یہ مطلع تصور اور انسان پرستی دونوں مسالک پر صادق آ سکتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز عجب حاکمانہ طرز رکھتا ہے۔

دوسرے شعر کے سامنے سودا کا شعر رکھیں تو بات صاف ہو جاتی ہے۔

عجز و غرور دونوں اپنی ہی ذات سے ہے
ہم عبد سے جدا کب معبود جانتے ہیں

سودا نے انتہائی احتیاط سے کام لیا ہے، تاکہ ان پر کفر کا الزام دور سے بھی نہ وارد ہو۔ وہ انسان کو بہر حال بندہ قرار دیتے ہیں، لیکن بندے کے واصل بحق ہونے کے امکان کو نظر انداز نہیں کرتے۔ میر صاف کہتے ہیں کہ ہماری مشیت خاک ہی اصل موجود ہے۔ اگر ہم عجز و الحاح و زاری کرتے ہیں تو وہ بھی اپنی ہی طرف کرتے ہیں، یعنی ہم خدا بھی ہیں اور بندہ بھی۔ بندے کی حیثیت سے ہم عجز و الحاح کرتے ہیں اور خدا کی حیثیت سے اس عجز و زاری کو قبول کرتے ہیں۔

تیسرے شعر میں اس مشہور قول کی طرف اشارہ ہے کہ اللہ نے فرمایا میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں، اس لئے میں نے کائنات کو پیدا کیا۔ لیکن میر اسے اور آگے لے گئے۔ ”معنی“ بمعنی ”حقیقت“ ہے اور ”صورت“ بمعنی (Appearance) (ملاحظہ ہو ۱/۲۲۲)۔ حقیقت

الہیہ ظاہر ہی اس وقت ہو سکتی ہے جب وہ صورت اختیار کرے۔ صورت اگر چہ محض التباس ہے، اور بے وجود ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ اس لئے اہل نظر ہم ہی کو (یعنی انسانوں کو، ظاہری کائنات کو) معبود جانتے ہیں۔ ”جانتے ہیں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) تسلیم کرتے ہیں۔ (۲) یقین و ایمان رکھتے ہیں۔ ”صورت“ اور ”نظر“ میں ضلع کا تعلق ہے۔

چوتھے شعر میں کئی طرح کے امکانات ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ شعر طنزیہ ہو، یعنی ان لوگوں پر طنزیہ آفریں کی جارہی ہو جن کی عقل اتنی محدود ہے کہ وہ ہمارے سوا ہر چیز کو ناچیز اور نابود سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بات نہیں سمجھتے کہ وجود تو ہر شے میں ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ تحسین کے لہجے میں کہا ہو کہ جو لوگ ہمارے ماسوا (یعنی وجود انسانی کے ماسوا) ہر چیز کو معدوم سمجھتے ہیں وہ لائق آفریں ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ”ناچیز“ اور ”نابود“ دو دو لفظ بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی نہ + چیز اور نہ + بود۔ اب معنی یہ ہوئے لوگ ہمارے ماسوا کی شے کو شے سمجھتے ہیں اور نہ کسی ہستی (= بود) کو ہستی سمجھتے ہیں۔ یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ لوگ ہمارے ماسوا کی اور شے اور کسی اور وجود کو جانتے ہی نہیں۔

پانچویں شعر میں تیسرے شعر کا مضمون ایک اور رنگ سے بیان ہوا ہے، کہ انسان دراصل خدا کا آئینہ ہے۔ یہ حضرت ابن عربی کا مضمون ہے کہ انسان وہ آئینہ ہے جس میں خدا خود کو دیکھتا ہے اور خدا وہ آئینہ ہے جس میں انسان خود کو دیکھتا ہے۔ اس مضمون اور دوسرے شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، اس پر بھی مولانا نے روم کو سننے (دفتر ششم)۔

طالب گنجش میں خود گنج اوست

دوست کے باشد بمعنی غیر دوست

سجدہ خود را می کند ہر لحظہ او

سجدہ پیش آئینہ ست از بہر او

گر بدیدے ز آئینہ او یک پشیر

بے خیال او نمائے یقین چیز

(اس کو تم خزانے کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزانہ ہے [یعنی داصل بحق کو خزانہ علم الہی کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزانہ علم الہی ہے] اصل حقیقت کے اعتبار سے دوست (چاہنے والا) دوست (چاہا جانے والا) کا غیر کب ہو سکتا ہے؟ وہ تو ہر لحظہ خود کو ہی بندہ کرتا ہے۔ کیوں کہ آئینہ کے سامنے سجدہ آئینے کی غرض سے نہیں، بلکہ اس صورت کہ وجہ سے کرتے ہیں جو آئینے میں منعکس ہے۔ [مطلوب میں چونکہ طالب کا عکس ہے، جیسا کہ شیخ اکبر نے کہا ہے، اس لئے مطلوب کو سجدہ کرنا گویا طالب کا اپنے آپ کو سجدہ کرنا ہے،] اگر وہ آئینے میں ایک دھڑی کے برابر اصل حق کو دیکھ لیتا تو وہ پھر اس کے خیال کے سوا (یعنی حقیقت عالیہ کے خیال کے سوا کچھ بھی باقی نہ رہتا۔) اور طالب دعوے انا اللہ کر بیٹھتا [ترجمہ و شرح بحوالہ قاضی سجاد حسین)۔

لہذا طالب اکثر خود کو مطلوب کا عکس، یا مطلوب کو طالب کا عکس سمجھ لیتا ہے۔ یہ مضامین ایسے نہیں ہیں کہ کسی عارف کامل کی رہنمائی کے بغیر ان پر غور کیا جائے۔ ان کو اختیار کرنا تو بڑی بات ہے۔ یہ میرا اور مولانا روم ہی جیسے لوگوں کے بس کا معاملہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۱۳/۳۔

زیر بحث غزل کی زمین میں سودا کی غزل کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ قائم کی ایک غزل ہے جس کا

مطلع حسب ذیل ہے۔

گر فخر ہے مجھ سے ہے دگر عار ہے مجھ سے

ہر جنس کی یاں گرمی بازار ہے مجھ سے

قائم کی غزل میر کے برابر کی نہیں ہے، لیکن سودا کی غزل سے بہتر ہے۔ اور اس رتبے کی بہر حال ہے کہ
اسے میر کے ساتھ رکھا جائے۔

۲۵۷

۷۲۵ سن گوش دل سے اب تو سمجھ لے خبر کہیں
مذکور ہو چکا ہے مرا حال ہر کہیں

اب فائدہ سراغ سے بلبل کے باغباں
اطراف باغ ہوں گے پڑے مشیت پر کہیں
ق

تھمیں جا کو بھول گیا ہوں پہ یہ ہے یاد
کہتا تھا ایک روز یہ اہل نظر کہیں

بیٹھے اگر چہ نقش تر تو بھی دل اٹھا
کرتا ہے جائے باش کوئی رہگذر کہیں
نقش بیٹھنا = غلبہ قائم ہوتا

کتنے ہی آئے لے کے سر پر خیال پر
ایسے گئے کہ کچھ نہیں ان کا اثر کہیں
اثر = نشان

۲۵۷/۱ مطلع میر کے معیار سے معمولی ہے، لیکن یہ پوری غزل میر کے زمانے میں بہت مقبول ہوئی
ہوگی کیوں کہ قائم نے اس کا جواب لکھا ہے۔

قائم یہ فیض صحبت سودا ہے ورنہ میں
طرحی غزل سے میر کی آتا تھا بر کہیں

(بر آنا = غالب آنا) اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر اپنے زمانہ جوانی ہی میں اس قدر زبردست شاعر

مانے جا چکے تھے کہ قائم کو ان کی غزل کا جواب لکھنا بڑے جوہم کا کام معلوم ہوتا تھا۔ میر کے مطلعے میں مصرع اول کی ردیف بڑی خوبی سے صرف ہوئی ہے، اور مصرع ثانی میں قافیہ بھی خوب بندھا ہے۔ چنانچہ قائم اس قافیہ کو اتنی صفائی سے نہ باندھ سکے۔

عالم میں ہیں اسیر محبت کے ہر کہیں
لیکن ستم کسو پہ نہیں اس قدر کہیں

۲۵۷/۲ بلبل کے پردوں کا مضمون قائم نے جیسا باندھ دیا ہے، میر وہاں تک نہیں پہنچ سکے ہیں۔

مصرف ہے سب یہ بالمش صیاد کا ترے
بلبل نہ بھریو خون سے تو بال و پر کہیں

حق یہ ہے کہ قائم کا مضمون نہ صرف نیا ہے، بلکہ اپنی خوف ناک اور جذباتیت سے عاری سپاٹ بیانیہ انداز کے باعث اپنا جواب آپ ہے۔ اس شعر کو پڑھ کر تاسی جرمی کے فوجی افسران یاد آتے ہیں جو اپنے قیدیوں کی کھال کھنچوا کر اس کا فانوس یعنی Lamp Shade بنواتے تھے۔ میر کا شعر اس کے سامنے ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کی جہیں ہیں جو قائم کے یہاں نہیں ہیں اور میر کا شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ اس کے نکات بہت غور کے بعد کھلتے ہیں، ورنہ بظاہر شعر میں ایک کیفیت کے سوا کچھ نہیں۔

سب سے پہلے تو یہ غور کیجئے کہ باغبان کو بلبل کی تلاش کیوں ہے؟ ظاہر ہے کہ اس غرض سے کہ بلبل کو اسیر کرے۔ لیکن باغبان نے اس کام میں اتنی دیر کیوں کر دی کہ بلبل جاں بحق تسلیم ہوگئی؟ یعنی باغبان اور پہلے کیوں نہ آیا؟ پھر یہ سوال بھی ہے کہ باغبان کا کام تو بلبل کو اسیر کرنا نہیں، یہ کام تو صیاد کا ہے۔ ایسا نہیں کہ بلبل کو اسیر کرنا ایسا کام ہے جو باغبان کرتا ہی نہیں، لیکن عام طور پر باغبان کو کچھین اور صیاد کو بلبل شکار فرض کرتے ہیں۔ یہاں باغبان کو صیاد کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اب اس بات پر غور کیجئے کہ بلبل کی لاش کا ذکر نہیں ہے، صرف ایک ”مشت پر“ کا ذکر ہے۔ آخری بات یہ کہ شعر کا مشکل کون ہے؟

ان نکات کی روشنی میں مندرجہ ذیل امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ (۱) بلبل اور باغبان میں

رقابت کا رشتہ ہے، دونوں کو گل سے محبت ہے۔ اگرچہ دونوں کے مقاصد اور محرکات (motivation) الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ یعنی بلبل کو گل سے بے غرض عشق ہے، اور باغبان کی غرض اس سے وابستہ ہے کہ گل کھلے گا تو گلستانہ بناؤں گا، کوئی حسین چیز ترتیب دوں گا۔ (۲) باغبان نہیں چاہتا کہ بلبل باغ میں رہے۔ وہ اسے ڈھونڈ کر نکال دینا چاہتا ہے۔ (۳) لیکن بلبل کا عشق اتنا صادق تھا کہ وہ سوز عشق کو زیادہ دیر تک برداشت نہ کر سکی۔ جب تک باغبان اس کی تلاش میں نکلے نکلے وہ اپنی جان، جان آفریں کے سپرد کر چکی تھی۔ (۴) بہار ختم ہو گئی ہے، باغبان چاہتا ہے کہ گل نہیں تو عاشق گل (بلبل) ہی سہی، اسی کو گرفتار کر کے اپنا جی خوش کروں۔ لیکن بہار ختم ہوئی تو بلبل کی مدت عمر بھی تمام ہوئی۔ لہذا باغبان کو اب بلبل کہاں ملے گی؟ بس چند پر اس کی یادگار رہ گئے ہیں۔ (۵) بلبل کہیں قید تھی، کسی طرح چھوٹ کر باغ میں آگئی۔ باغبان اسے گرفتار کرنا چاہتا ہے کہ دوبارہ قفس میں ڈال دے۔ لیکن غم، ہجر اس سے بہتے بہتے بلبل اتنی زار و زار ہو چکی تھی، یا باغ میں واپس پہنچ کر اسے اتنی خوشی ہوئی تھی کہ اس کا دم نکل گیا۔ لہذا اب بلبل کہاں جسے باغبان قید کر سکے؟ (۶) قید میں رہنے کی وجہ سے، یا صدمہ عشق کے باعث بلبل اس قدر گھل گئی تھی کہ بس ایک مشت پر تھی۔ اب جب کہ وہ نہیں ہے، اس کی لاش نہ ملے گی، محض مٹی بھر پر ملیں گے۔ یا قید سے آزاد ہو کر بلبل پر پھر پھڑپھڑاتی کسی طرح دیوار باغ تک پہنچی اور وہیں اس کا دم نکل گیا۔ اس لئے اب بلبل تو نہیں بس ایک مٹی بھر پر دیوار کے آس پاس ملیں گے۔ (۷) شعر کا منظم کوئی ایسا شخص ہے جو بلبل کا دوست ہے اور باغ کے حالات سے بھی واقف ہے۔ یا پھر وہ کوئی مبصر ہے جو حالات پر تبصرہ کرتا رہتا ہے، یا پھر وہ باغ میں گھومنے والے عام لوگوں میں سے ہے۔ منظم کے یہ مکانات قائم کے شعر میں بھی ہیں۔

یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ ان کے اوپر دس شعروں کا ایک قطعہ اسی غزل میں اور بھی ہے۔
 زیادہ تر مرتبین نے زیر بحث اشعار کو بھی اسی قطعہ کا حصہ قرار دیا ہے۔ (یعنی ان کے خیال میں غزل میں دو قطعے نہیں، ایک ہی قطعہ ہے۔) ممکن ہے یہ تیرہ کے تیرہ شعر ایک ہی قطعے کے ہوں۔ لیکن چونکہ زیر بحث اشعار کا مضمون ذرا مختلف ہو گیا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ تین شعر الگ ہوں، یا اگر الگ نہیں بھی ہیں تو ان پر بقیہ شعروں سے الگ غور کیا جاسکتا ہے۔

پہلا مصرع بظاہر غیر ضروری معلوم ہوتا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں ”کہیں“ ذرا لمبیز حالفظ تھا، کہ اگلے شعر میں جو بات کہی جا رہی ہے وہ خاصی اہم ہے، اور جہاں وہ بات کہی گئی یا سنی گئی اس کے لئے صرف ”کہیں“ کا لفظ ہو تو بات کی اہمیت کم ہونے کا امکان ہے۔ لہذا مصرع اولیٰ میں کہا کہ جس جگہ یہ بات سنی وہ تو یاد نہیں، لیکن جو بات سنی وہ یاد ہے۔ اگلے شعر میں نقش بیٹھنے اور دل اٹھانے کا تضاد بہت ہی خوب ہے۔ اور درحقیقت تینوں شعروں کی جان اسی مصرعے میں ہے۔ دوسرے مصرعے میں بالکل نیا دنیا کورہ گذر کہا ہے، یعنی یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ دنیا محض رہ گذر ہے۔ بلکہ یوں کہا ہے گویا یہ بات سب پر ثابت اور ظاہر ہو کہ دنیا نہ صرف رہنے کی جگہ نہیں ہے، بلکہ وہ کسی رہ گذر کی طرح ہے جس پر ہر وقت آنے جانے والوں کا جوم رہتا ہے، جہاں کوئی ٹھہرتا نہیں، اور ٹھہرنے یا رہنے کے لئے مناسب جگہ بھی نہیں ہے، کیوں کہ وہاں مجمع عام ہے، خلوت اور علیحدگی نہیں۔ دونوں مصرعوں کا انتہائی انداز بھی خوب ہے، کہ پہلے مصرعے میں امر (imperative) ہے اور دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری۔ تیسرے شعر میں انداز خبر یہ ہے، لیکن لہجہ پیغمبروں کی طرح پر وقار ہے۔ یہ نہیں کہا ہے کہ تم جیسے کتنے ہی آئے اور چلے گئے۔ بلکہ یہ کہا ہے کہ کتنے ہی لوگ ایسے آئے جن کا سر خیالوں سے بھرا ہوا تھا۔ خیال سے مراد منصوبہ اور ”ارادہ ہو سکتا ہے، غرور اور زعم و دعویٰ ہو سکتا ہے ناز و انداز بھی ہو سکتا ہے (کہ ہمارا حسن ملنے والا نہیں) رہ گذر کے اعتبار سے ”ایسے گئے“ خوب کہا ہے، کیوں کہ اس میں موت اور گذران دونوں کا اشارہ ہے۔ پھر اسی اعتبار سے ”کہیں کچھ ان کا اثر نہیں“ بہت عمدہ ہے، کہ رہ گذر پر نقش قدم بھی بنتے ہیں، اور پھر ان نقوش قدم کو دوسروں کے نقش قدم، یا کوئی اور چیز مثلاً ہوا مٹا دیتی ہے اور ”اثر“ کے اصل معنی اونٹوں یعنی قافلوں کا نقش قدم ہیں، مناسبت مستزاد ہے۔

مضمون معمولی ہے اور اسے سب شاعروں نے برتا ہے۔ انداز بیان کی خوبی نے اس میں غیر معمولی قوت پیدا کر دی ہے۔

۲۵۸

۷۳۰ کیا جو عرض کہ دل سا شکار لایا ہوں
کہا کہ ایسے تو میں مفت مار لایا ہوں

نہ تنگ کر اسے اے فکر روزگار کہ میں
دل اس سے دم کے لئے مستعار لایا ہوں

یہ جی جو میرے گلے کا ہے ہار تو ہی لے
ترے گلے کے لئے میں یہ ہار لایا ہوں

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

۲۵۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے خوب کہا ہے۔

مانگا جو میں دل کو تو کہا بس یہی اک دل

جتنے ہی تو چاہے مرے کوچے سے اٹھالا

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں اپنے دل کی واپسی کا تقاضا ہے، اور میر کے یہاں دل کی پیش کش ہے۔ پھر میر کے یہاں عاشق کی سادہ لوحی اور معشوق کی نخوت کا مضمون خوب ہے۔ عاشق تو اپنی جگہ سمجھے ہوئے بیٹھا ہے کہ میں دل جیسی قیمتی اور لطیف شے پیش کر رہا ہوں، اور معشوق کے لئے دل بے چارہ محض ایک معمولی بے قیمت صید ہے۔ دونوں مصرعوں میں بے تکلفی کا لہجہ بھی خوب ہے۔ متکلم گفتگو کے لہجے میں، تھوڑے سے تحیر اور تھوڑی سی تحسین اور تھوڑی سی افسردگی کے ساتھ کسی کو یہ واقعہ سنارہا

ہے۔ اس واقعے سے متکلم کو اپنی بے قیمتی اور غیر اہمیت کا احساس ہوتا ہے، اور اس طرح ہمارے سامنے معاملات عشق کے نئے باب کھلتے ہیں، کہ جس عشق کا آغاز ایسا ہو، اس کا انجام کیسا ہوگا۔

پھر دیکھئے مصرع ثانی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی نظر میں متکلم کے دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ ایسے دل تو وہ مفت ہی مار لیتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ معشوق کی نظر میں فی نفسہ دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ان جیسے شکاروں کو تو میں مفت ہی مار لاتا ہوں، مجھے متاثر کرنے والی چیزیں تو اور ہیں (مثلاً جان، ایمان، دولت مرتبہ وغیرہ)۔ ”مار لایا ہوں“ میں بھی دو پہلو ہیں۔ (۱) شکار کر لانا۔ (۲) چرا کر یا زبردستی چھین کر لے آنا۔ سودا کا شعر ان معنی آفرینیوں سے خالی ہے، ان کے یہاں سادہ معاملہ بندی ہے۔

اس مضمون پر، کہ عاشق اپنے دل کو قیمتی اور قابل قدر سمجھتا ہے، حکیم شفاؔی نے اجواب شعر کہا

ہے ۔

مرنے چو ہمارے دل من گشتہ شکارت
شکرانہ ایں صید تہی کن قفس چند
(میرے ہمارے دل جیسا کا پرند تیرا شکار
ہو گیا۔ اس کے شکرانے میں کچھ قفسوں میں بند
قیدیوں کو آزاد کر دے۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو۔ لیکن انھوں نے شفاؔی کے پہلوؤں سے اجتناب کر کے اپنے رنگ کا شعر کہا جس میں روزمرہ زندگی اور عاشق کی بے سروسامانی لیکن گھریلو پن اور عشق کی مایوسی پر خوش طبعی کے انداز میں رائے زنی بڑی خوبی سے بیان ہو گئی ہے۔

۲۵۸/۲ مضمون یہ ہے کہ تھوڑی دیر کے لئے دل کو معشوق سے واپس مانگ لائے ہیں۔ دل کو واپس مانگ لانے کی وجہ شاید یہ ہے کہ افکار و مصائب زمانہ کو برداشت کرنے کی طاقت ہو سکے۔ (’دل کرنا‘ اور ’دل ہونا‘، بمعنی ”ہمت کرنا“ اور ”ہمت ہونا“ ہے۔) اس پر مزید لطف کہ غالباً جس مقصد کے لئے دل واپس لائے ہیں، وہ بھی پورا نہیں ہو رہا ہے، کیونکہ فکر روزگار دل کو بھی تنگ کر رہی ہے۔ یعنی دل اس

قدر کم زور (بے دل) ہے کہ فکر روزگار سے تنگ ہو جاتا ہے، اس کا مقابلہ کرنے کی تاب نہیں رکھتا۔ ”دل“ اور ”دم“ بمعنی ”سانس“ اور بمعنی ”خون“ کا ضلع خوب ہے۔ مضمون بھی انوکھا ہے۔

۲۵۸/۳ معشوق کو جان نذر کرنا معمولی مضمون ہے۔ لیکن میر نے اس میں اس قدر جدت پیدا کر دی ہے، اور معنی کا ایسا پہلو رکھ دیا ہے کہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ مضمون کس قدر پامال ہے۔ معشوق کو گلے کے لئے ہار پیش کرنا بھی عام بات ہے۔ اب دیکھئے محاورہ کس طرح لغوی معنی میں استعمال ہو کر استعارہٴ مشکوک بنتا ہے۔ میں اپنی جان سے عاجز ہوں، لیکن اس سے چھٹکارا نہیں مل رہا ہے۔ جب کوئی چیز ہر وقت پریشان کرے اور اس سے مفر نہ ہو تو کہتے ہیں یہ تو گلے کا بار ہوگئی۔ لہذا جان بھی گلے کا بار ہے۔ لیکن جان قیمتی بھی ہے اور معشوق کو پیش کرنے کے لائق چیز بھی۔ اب کہتے ہیں یہ گلے کا بار تم ہی لے لو، یہ تمہارے ہی لائق ہے (یعنی قیمتی چیز ہے)۔ لیکن استعارے کے طور پر جان گلے کا بار ہے، یعنی مصیبت اور پریشانی کی چیز ہے۔ لہذا معشوق سے دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ لے اس مصیبت کو تو ہی سنبھال۔ میرے بس کی تو یہ ہے نہیں، میں اپنی بلاتیرے سر ڈالتا ہوں۔ یعنی معشوق کو نذرانہ جاں بھی پیش کر رہے ہیں اور اسے سزا اور مصیبت میں بھی مبتلا کر رہے ہیں۔ جھنجھلاہٹ اور معصوم چالاکی کا لہجہ لاجواب ہے۔ مومن کے یہاں ایسا مکر شاعرانہ نہیں، اور نہ روزمرہ زندگی کا ایسا اظہار ہے جیسا میر کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷۵/۵۔

۲۵۸/۴ اس مضمون کی بنیاد ملا واقف خلخال کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے۔
 نا صبح ملا تم کند و من دریں خیال
 کا مروز بگذرم بہ چہ تقریب سوے او
 (نا صبح تو مجھے ملامت کر رہا ہے اور میں اس فکر میں
 ہوں کہ آج اس کو چے کی طرف کس بہانے سے
 جاؤں۔)

جرات نے بھی اس مضمون کو کہا ہے۔

دل کو جوں توں اس کے کوچے سے اٹھلائے تھے ہم
پر نظر اپنی بچا کر پھر وہیں جاتا رہا

جرات کے یہاں دل کو معشوق کے کوچے سے اٹھالانا اور پھر اس کا چپکے سے وہیں واپس چلا جانا خالی از تصنع نہیں۔ ملا خلیل نے البتہ بڑی لطافت سے بات کہی ہے۔ پھر بھی میر کا شعر ملا خلیل کے شعر سے بڑھا ہوا ہے، کیونکہ (۱) اس میں ناصح کا ذکر نہیں، متکلم کوئی بھی دوست، یہی خواہ، قرابت دار یا محلے والا ہو سکتا ہے۔ (۲) ملامت کا کوئی واضح پہلو نہیں۔ (۳) عاشق کا چپکے چپکے پھر معشوق کی گلی کو جانا خلیل کے مضمون سے زیادہ محاکاتی اور ڈرامائی ہے۔ (۴) میر کے یہاں تعین مقام نہیں ہے، صرف ”اس“ کی گلی کہا ہے۔ یعنی متکلم بھی ”اس“ کے معنی ”معشوق“ لیتا ہے۔ شاید وہ بھی اسی معشوق پر شیدا ہے۔ (۵) دونوں مصرعوں میں ”چلانہ“ اور ”ابھی تو“ کہ وجہ سے جو فوری پن اور مکالماتی انداز ہے، ملا خلیل کا شعر اس سے خالی ہے۔ (۶) میر کے شعر میں اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ ایسا معاملہ روز ہوتا رہتا ہے، فارسی شعر میں یہ اشارہ بہت دور سے ہے اور کنائے کی ضمن میں نہیں آتا۔ (عاشق کو واحد متکلم کے بجائے واحد حاضر کے صیغے میں بیان کر کے نہ صرف عمومیت پیدا کر دی ہے، بلکہ خصوصی طور پر اس کا تشخص بھی قائم کر دیا ہے۔ (۸) عاشق کی منفعلی بھی خوب دکھائی ہے، کہ ابھی وہ پوری طرح ناموس و تمکین باختہ نہیں ہوا ہے، بلکہ لوگوں کے دباؤ میں ہے۔ لوگ بلالاتے ہیں تو واپس آ جاتا ہے اور جب دوبارہ جاتا ہے تو ڈھٹائی سے نہیں، بلکہ چپکے چپکے جاتا ہے۔

اولیت کا شرف ملا واقف خلیل کو ضرور ہے، لیکن میر مضمون کو آسان پر لے گئے ہیں۔ وہاں کسی اور کا گزرنہیں۔ اس مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان دوم میں بھی کہا ہے۔

لائے تھے جا کر ابھی تو اس گلی میں سے پکار

چپکے چپکے میر جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے

لفظ ”کیدھر“ میں ایک لطف ضرور ہے، ورنہ دیوان اول کا شعر بہت بہتر ہے۔

قائم نے اس مضمون کو ذرا مبہم طریقے سے لکھا ہے۔ اس بنا پر قائم کے شعر میں زور بیان کچھ

میر کے سے انداز کا آگیا ہے۔

گلی سے اس کی جو قائم کو لائے ہم تو کیا

یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا
 نظیر اکبر آبادی نے البتہ بالکل نیا پہلو نکال کر خوب کہا ہے۔
 میں تو بے عزت نہیں کیا جانوں اس بد خو کے پاس
 کون سا کم بخت پھر لاتا ہے مجھ کو گھیر کر
 شاہ مبارک آبرو نے مضمون ذرا بدل کر کہا ہے لیکن ”پھر گیا“ کے ایہام نے شعر میں جان
 ڈال دی ہے۔

قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی
 ہو کر کے بیقرار دیکھو آج پھر گیا
 اب اسی سیاق و سباق میں فیض کو بھی سن لیجئے۔ ان کے یہاں مضمون کا پہلو دوسرا ہے، لیکن
 بنیادی بات وہی ہے۔ ظاہری خوبصورتی کے باوجود فیض کے شعر میں ٹھوس مغز (hard core) کی کمی
 معلوم ہوتی ہے۔ بلکہ فیض کے اکثر کلام میں یہی بات ہے کہ وہ بہت چھوٹی موٹی سا معلوم ہوتا ہے، اور
 اس میں طاقت و توانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

پھر نظر میں پھول مہکے دل میں پھر شمعیں جلیں
 پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

۲۵۹

شہاں کہ کل جواہر تھی خاک پا جن کی
 انھیں کی آنکھ میں پھرتی سلائیاں دیکھیں
 کل جواہر = قیمتی سرمہ جس میں
 موتی اور بعض جواہرات حل
 ہوتے ہیں۔

۲۵۹/۱ یہ شعر بجا طور پر اپنی کیفیت کے لئے مشہور ہے۔ دونوں مصرعوں میں تضاد حال اس قدر زبردست ہے کہ روٹکنے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اگر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ کیفیت کی شدت کے باوجود اس شعر میں میر کی لسانی ہنرمندی بھی پورے طور پر جلوہ گر ہے، اور اگر یہ ہنرمندی نہ ہوتی تو شاید کیفیت بھی اس قدر پرتوت نہ ہوتی۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں: (۱) سرمہ بہت باریک ہوتا ہے۔ اس لئے خاک کو سرمے سے تشبیہ دینا کیفیت اور طبعی حیثیت دونوں اعتبار سے خوب ہے۔ یعنی وجہ شبہ دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ سرمے اور خاک میں ظاہری مماثلت ہے۔ اور دوسری یہ کہ پاؤں کی خاک کو آنکھوں سے لگانا عقیدت اور احترام کے اظہار کا عام طریقہ ہے۔ (۲) سرمہ لگانے کے لئے سلائی استعمال کرتے ہیں۔ اور پرانے زمانے میں کسی کو اندھا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ اس کی آنکھوں میں زہر میں بکھی ہوئی سلائی پھیر دیتے تھے، یا زہر ملائے ہوئے سرمے کو سلائی سے آنکھوں میں لگاتے تھے۔ اس طرح ”کل جواہر“ اور سلائیاں پھرنے میں مناسبت ہے۔ (۳) ”کل جواہر“، ”آنکھ“ اور ”دیکھیں“ میں ضلع کا ربط ہے۔ (۴) ”پا“ اور ”آنکھ“ میں مناسبت ہے، کہ پاؤں جسم کا اسفل ترین حصہ ہوتا ہے اور آنکھ جسم کے بلند ترین حصے میں ہوتی ہے۔ (۵) مصرع اولیٰ میں صرف دو بہت ڈرامائی ہے۔ ”شہاں کہ.....“ غیر معمولی استعمال ہے، کیوں کہ عام طور پر ایسا جملہ لفظ ”وہ“ سے شروع ہوتا ہے۔ ”وہ“ کے حذف سے چستی بڑھ گئی ہے۔ (اس طرح کا زور کبھی کبھی فعل کے حذف کرنے سے بھی پیدا ہوتا ہے۔) اگر مصرع یوں

ہوتا

وہ شاہ کل جواہر تھی خاک پا جس کی

تو زور بہت کم ہو جاتا۔ (۶) لفظ ”انھیں“ تاکید اور زور کے لئے ہے، لیکن اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ صرف انھیں بادشاہوں کا یہ حشر ہے جن کی شان و عظمت ایسی ہوتی ہے کہ ان کی خاک پا کھل جواہر کا مرتبہ رکھتی ہے۔ خاک پا کو براہ راست کھل جواہر کہا ہے، یعنی تشبیہ کی جگہ استعارہ قائم کیا ہے۔ اس میں مبالغہ ہے، لیکن یہی اس کا حسن بھی ہے۔ استعارہ اکثر مبالغے پر مبنی ہوتا ہے، اس اصول کی کار فرمائی اس مصرعے میں بڑی خوبصورتی سے ہوئی ہے۔ اگر یہ کہتے کہ خاک پا کھل جواہر کی طرح تھی، تو وہ زور نہ پیدا ہوتا جو اس وقت ہے۔ اب معنی کی بھی کثرت ہو گئی ہے کہ ان کی خاک پا لوگوں کی نظر میں اس قدر قیمتی یا شفا بخش تھی جیسے کھل جواہر، یا ان کے عظم و شان کا یہ کرشمہ تھا کہ ان کی خاک پا کھل جواہر بن جاتی تھی۔ یا لوگ ان کی خاک پا کو کھل جواہر کی طرح آنکھوں سے لگاتے تھے۔

جیل جالبی نے اپنی تاریخ میں اور کلب علی خاں فائق نے اپنے مرتب کردہ ”کلیات میر“ میں لکھا ہے کہ یہ شعر احمد شاہ کے تاجینا کئے جانے کے بارے میں ہے۔ احمد شاہ کو اس کے وزیر عماد الملک نے تخت سے اتار کر اندھا کر دیا تھا۔ لیکن یہ واقعہ ۱۱۶۷ ہجری (جون ۱۷۵۴) کا ہے، جب کہ یہ شعر دیوان اول میں ہے جو ۱۱۶۵ ہجری (۵۲-۱۷۵۱) میں مرتب ہو چکا تھا۔ لہذا اگر یہ غزل میر نے بعد میں کہہ کر دیوان اول میں شامل نہیں کی تو اسے ایک طرح کا کشف کہنا چاہئے کہ میر نے ایسا شعر کہہ دیا جو بعد میں ہو بہو حقیقت بن گیا۔ دیوان اول کا جو نسخہ محمود آباد میں ہے اور جس کی تاریخ کتابت ۱۷۸۸ء ہے، اسے دیوان اول کا قدیم ترین معلوم مخطوط کہا جاتا ہے۔ اس میں یہ غزل نہیں ہے۔ لیکن اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا، کیوں کہ اس مخطوطے میں بعض ایسے شعر بھی ہیں جو متداول دیوان اول میں نہیں ہیں، بلکہ دیوان پنجم یا ششم میں ملتے ہیں (ملاحظہ ہو مطبوعہ نسخے کا دیباچہ از اکبر حیدری)۔ لہذا جب تک یہ بات ثابت نہ ہو جائے کہ یہ شعر جون ۱۷۵۴ء کے بعد کہا گیا تھا، اسے میر کا کشف ہی سمجھنا چاہئے۔

۲۶۰

کیا میں نے روکر فشار گریاں
رگ ابر تھا تار تار گریاں
فشار = نچوڑنا

۷۳۵ کہیں دست چالاک ناخن نہ لاگے
چالاک = تیز رفتار
کہ سینہ ہے قرب و جوار گریاں

نشاں اٹک خونیں کے اڑتے چلے ہیں
خزاں ہو چلی ہے بہار گریاں

پھروں میر عریاں نہ دامن کا غم ہو
نہ باقی رہے خار خار گریاں
خار خار = الجھن، اندیشہ

۲۶۰/۱ اس پوری غزل میں غضب کی روانی ہے۔ مطلع میں رائے مہملہ کی تکرار لطف دے رہی ہے۔
(مصرع اوٹی میں چار بار (رو/کر/فشار/گریاں) اور مصرع ثانی میں پانچ بار (رگ/ابر/تار/تار/تار/گریاں) مطلع میں معنوی طور پر کوئی خاص بات نہیں، لیکن رگ ابر کو گریاں کے تار کا استعارہ بنانا خوب ہے یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ پہلے روئے، گریاں ترکیا، پھر گریاں کو نچوڑا۔ شاید اس لئے کہ گریاں میں مزید نمی جذب کرنے کی قوت نہ رہ گئی تھی۔

۲۶۰/۲ ”دست چالاک ناخن“ کو ایک مرکب فرض کریں تو مفہوم نکلتا ہے ”ناخن کا تیز رفتار ہاتھ“ یعنی ناخن ایک الگ شخصیت اختیار کرتا ہے جس کے ہاتھ بہت تیز رفتار ہیں، کبھی ادھر جاتے ہیں اور

کبھی کسی اور طرف۔ گویا ناخن کے ادھر ادھر دوڑنے کو ناخن کے ہاتھوں کا عمل کہا ہے۔ اگر صرف ”دست چالاک“ کو مرکب فرض کریں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیز رفتار ہاتھوں کو مخاطب کر کے کہہ رہے ہیں کہ دست چالاک، ذرا آہستہ چل، کہیں ناخن نہ لگ جائے۔ پہلی صورت بہتر ہے، کیونکہ اس میں دہرا استعارہ ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”چالاک ناخن“ میں اضافت مغلوبی فرض کریں، جس طرح ”پیر مرد“ = ”مرد پیر“، اسی طرح ”چالاک ناخن“ = ”ناخن چالاک“ اب صورت یہ ہوئی کہ ”دست چالاک ناخن“ کے معنی ہوئے ”چالاک (یعنی تیز رفتار) ناخن کا ہاتھ۔“ اس طرح دہرا استعارہ برقرار رہتا ہے۔ لیکن جو قرأت سب سے زیادہ قابل قبول معلوم ہوتی ہے وہ یہی ہے کہ ”دست چالاک ناخن“ پڑھا جائے۔ تینوں صورتوں میں کنایہ بہر حال باقی رہتا ہے کہ ناخن بہت لمبے اور تیز ہیں، اور ان سے گریبان کو نوچنے پھاڑنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ جنون کا کنایہ تو بہر حال ہے ہی۔

ناخن کا مضمون غالب نے بالکل نئے پہلو سے باندھا ہے۔

دوست غم خواری میں میری سعی فرمادیں گے کیا

زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آویں گے کیا

جرمن شاعر ہولڈرلن (Holderlin) جس کی زندگی کے آخری تقریباً چالیس برس دیوانگی یا

نیم دیوانگی میں گزرے، اس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بہت لمبے لمبے ناخن رکھتا تھا۔ جب وہ ان ناخنوں سے میز یا کرسی کو کھٹکھٹاتا تو عجیب سی دہشت انگیز خشک آواز نکلتی تھی۔ اس کے سامنے غالب کے شعر پر غور کیجئے کہ ناخنوں کے بڑھنے کا اشتیاق کس درجہ دہشت انگیز ہے، اور میر کا متکلم، جو اپنے لمبے تیز ناخنوں سے گریبان اور سینہ چاک کرتا ہے، وہ شاید ہولڈرلن اور غالب سے زیادہ ہر اس انگیز ہے۔

دوسرے مصرعے میں سینے کو گریبان کے قرب و جوار بتانا بدیع بات ہے، گویا سینہ اہم نہیں

ہے، گریبان اہم ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں جگہ، فلاں مشہور جگہ کے قرب و جوار میں ہے۔ لیکن

گریبان کے سامنے سینہ بے حقیقت بھی نہیں، کیونکہ ناخن کے ذریعہ اس کے چاک ہونے کے امکان پر

تردد، یا مسرت کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ آپ یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ متکلم کو سینے کی

خیریت کے بارے میں تردد ہے، اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اسے ایک طرح کی پر مسرت

(anticipation) پیش آمد ہے کہ اب گریبان کے بعد سینے کا نمبر آیا ہی چاہتا ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

مضمون بالکل نیا ہے، اور معنی آفرینی اس پر مستزاد۔

۲۶۰/۳ اس شعر میں عجب طرح کی حسرت ہے، اور خون سے رنگین دامن کو دامن کی بہار بتانا اور پھر خون کا رنگ ہلکا پڑنے کو اس کی خزاں کہنا لطیف بات ہے۔ یہ کتنا یہ بھی ہے کہ اب اشک خونیں کی بارش نہیں ہو رہی ہے، کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو گریباں پر لبورنگ کے نئے نشانات بنتے رہتے اور بہار کو مبدل بہ خزاں نہ ہونا پڑتا۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ”چلنا“ بمعنی ”شروع ہونا“ بھی دونوں مصرعوں میں خوب استعمال ہوا۔

قائم نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے۔

داغ اشک آستیں سے اڑتے ہیں
مفت جاتی ہے ہاتھ سے یہ بہار

۲۶۰/۴ اس شعر میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ لیکن پہلے لفظ ”خار خار“ پر غور کرتے ہیں۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو ہش، اشتیاق، جیسا کہ خود میر کے اس شعر میں ہے۔
مائل نہیں ہے سرو ہی تنہا تری طرف
گل کو بھی تیرے دیکھنے کا خار خار ہے

(دیوان دوم)

دوسرے معنی ہیں ”اندیشہ“، ”الجھن“، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔ بعد کے شعرا نے ”خار خار“ کے پہلے معنی ”خواہش، اشتیاق“ ترک کر دیئے اور صرف ”الجھن“ کے معنی اختیار کئے۔ چنانچہ۔

خار خار الم حسرت دیدار تو ہے
شوق گلچین گلستان تسلی نہ سہی

(غالب)

خار خار غم آشکارا ہوا
مثل دل جامہ پارہ پارہ ہوا

(مومن)

بعض لغت نگاروں نے ”خواہش، اشتیاق“ کے معنی ترک کر دیئے تو بعض (مثلاً فرید احمد برکاتی اپنی فرہنگ میں) ”اندیشہ، الجھن“ کے معنی کو نظر انداز کر گئے۔

بعض پرانے شعرا نے دونوں معنی ملحوظ رکھتے ہوئے نہایت عمدہ شعر کہے ہیں۔

خارخار اپنے سنے کا دور کر یک دہر تھے سنے = سینے

رکھ اپس کوں ہر وضع جیوں پھول خنداں غم نہ کھا

(عبداللہ قطب شاہ)

پھول جب پھولا ہوا تب بھید اس کا آشکار

تھا نہاں غنجے کے دل میں تجھ دہن کا خارخار

(شاہ مبارک آبرو)

ان دونوں اشعار میں ”خارخار“ بمعنی ”خواہش“ اور ”الجھن“ بہ یک وقت استعمال ہوا ہے۔ آبرو اور عبداللہ قطب شاہ کے شعروں میں اور بھی خوبیاں ہیں جن پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں ”خواہش“ کے معنی بہت زیادہ نمایاں نہیں ہیں، لیکن بالکل معدوم بھی نہیں ہیں۔ ”الجھن“ کے معنی بہر حال بالکل واضح ہیں۔

اب شعر پر غور کیجئے۔ دونوں مصرعوں میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں، (۱) نہ تو دامن کا غم ہو اور نہ گریباں کا خارخار۔ (۲) دامن کا غم بھی نہ ہو اور گریباں کا خارخار بھی نہ ہو۔ (۳) دامن کی فکر نہ ہو اور گریباں کا خارخار نہ ہو۔ (۴) دامن کا غم نہ ہو تو گریباں کا خارخار بھی نہ رہے۔ (۵) عریانی دراصل اس بات میں ہے کہ نہ دامن کا غم ہو اور نہ خارخار گریباں۔ یعنی لباس اتارنا محض طبعی عمل ہے، اصل عریانی یہ ہے کہ دامن و گریباں کی کوئی فکر، کوئی الجھن نہ رہ جائے۔ یعنی جب ترک لباس کریں تو ترک غم گریباں و دامن بھی کر دیں۔ (۶) دعائیہ انداز میں کہتے ہیں کہ اے میر خدا کرے ایسا ہو جائے کہ میں عریاں پھروں، وغیرہ۔ (۷) ارادے کا اظہار ہے، کہ اب میرا ارادہ ہے کہ عریاں پھروں۔ وغیرہ۔ نہ دامن کی فکر ہوگی اور نہ گریبان رکھنے کی خواہش ہوگی۔ گریبان رکھنے کی خواہش دو وجہوں سے ہو سکتی ہے۔ ایک تو اس لئے کہ گریباں ہوگا تو چاک کریں گے۔ دوسری اس وجہ سے کہ گریبان کے بغیر دامن نہیں ہو سکتا، دامن کے بغیر گریبان ہو سکتا ہے۔ لہذا گریبان کی خواہش اس لئے

ہوگی کہ دامن ہو، اور دامن کی خواہش اس لئے ہوگی کہ اسے چاک کریں۔ لا جواب شعر ہے۔
 عریاں تنی پر عبدالحی تاباں نے بھی عمدہ شعر کہا ہے، دوسرے مصرعے کی نحوی ساخت غضب
 کی ہے، لیکن میر جیسی معنی آفرینی نہیں۔

فراغت سنی ہے میں عریاں تنی کی
 مرا ہاتھ ہے آج اور پیر بن ہے
 تاباں نے ایک غزل زیر بحث (فشار گریباں) کی زمین میں بھی کہی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر
 میر کے اشعار کے رتبے کا نہیں۔ بس یہ شعر کچھ میر کے مطلع کی یاد دلاتا ہے۔
 گرا اشک از بسکہ آنکھوں سے میرے
 لب جو ہوا ہے کنار گریباں

۲۶۱

دیکھیں تو تیری کب تک یہ کج ادائیاں ہیں
اب ہم نے بھی کسو سے آنکھیں لڑائیاں ہیں

نک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو
دو چار دل کی باتیں اب منھ پر آئیاں ہیں

آئینہ ہو کہ صورت معنی سے ہے لبالب ۷۴۰
راز نہان حق میں کیا خود نمایاں ہیں

۲۶۱/۱ اس غزل پر انعام اللہ خاں یقین، شاہ حاتم اور تاباں نے بھی غزلیں لکھی ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر ”بہ طرز یقین“ کا عنوان دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زمین شاید انعام اللہ خاں یقین ہی کی نکالی ہوئی ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مرتب کردہ دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر جو ”بہ طرز یقین“ کا عنوان دیا ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یقین کا ایک مخصوص طرز تھا اور اس نے شاہ حاتم کو بھی یک گونہ متاثر کیا تھا۔ میرا خیال ہے مرزا فرحت اللہ بیگ کی یہ رائے درست نہیں۔ اس زمین میں یقین کی غزل کسی خاص رتبے کی نہیں ہے، اور نہ ہی یقین کے پورے کلام میں کسی طرز نو کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر وہ بے شک اچھے تھے، لیکن ایسے نہیں کہ حاتم جیسے لوگ ان کے طرز کو منفرد جانیں اور اس کی نقل کریں۔ شاہ حاتم نے (اردو شعرا کے عام طریقے و طور کے برخلاف) اپنے سے کم عمر معاصروں کی تعریف و توصیف میں بڑے فیاضانہ رویے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے اپنی بعض غزلوں پر جو ”بطرز سودا“، ”بطرز یقین“ وغیرہ لکھا ہے، اس سے مراد یہی ہے کہ ان شعرا کی زمینوں میں غزل لکھ کر وہ ان کی قدر و قیمت کا اعتراف کر رہے ہیں۔ زیر بحث غزل میں بھی یہی معاملہ ہے، اور

حق یہ ہے کہ خود شاہ حاتم اور پھر میر کی غزلیں اس زمین میں یقین کی غزل سے بڑھی ہوئی ہیں۔ تاباں کی غزل البتہ معمولی ہے۔ لیکن شاہ حاتم کا ایک شعر تاباں کے شعر سے لڑ گیا ہے۔ ممکن ہے حاتم نے تاباں کے شعر پر شعر کہا ہو۔ شعر حاتم کا بہر حال تاباں کے شعر سے بہتر ہے۔ تاباں کا شعر ہے۔

جھمکی دکھا جھک کر دل لے کے بھاگ جانا

کیا اچلائیاں ہیں کیا اچلائیاں ہیں

اب شاہ حاتم کو سنئے۔

نک اک سرک سرک کر آ بیٹھنا بغل میں

کیا اچلائیاں ہیں اور کیا ڈھنائیاں ہیں

زیر بحث غزل میں میر کا مطلع کوئی بہت عمدہ نہیں۔ اسے صرف اس لئے رکھا ہے کہ تین شعر پورے ہو جائیں۔ ”دیکھیں“ اور ”آنکھیں“ کا ضلع تو اچھا ہے، مضمون میں بانک پن ہے، لیکن کوئی تازہ پہلو نہیں۔ ان قافیوں کو حاتم اور تاباں نے بہت عمدہ نظم کیا ہے۔

قسمت میں کیا ہے دیکھیں جیتے بچیں کہ مرجائیں

قاتل سے اب تو ہم نے آنکھیں لڑائیاں ہیں

(تاباں)

زلفوں کا بل بناتے آنکھیں چرا کے چلنا

کیا کم نگاہیاں ہیں کیا کج ادائیاں ہیں

(حاتم)

یقین نے ایک شعر البتہ خوب کہا ہے۔

ہم تو چلے پہ یارب آباد رکھو ان کو

ان باغچوں میں کیا کیا دھو میں مچائیاں ہیں

مصرع ثانی میں قائل کو ظاہر کر دیتے تو شعر اور بہتر ہو جاتا۔

حاتم کا ”نک اک سرک سرک کر“ والا شعر تو ہماری غزل کے زیوروں میں شمار ہونے کے

قاتل ہے۔ میر کا مطلع ان دونوں ہی کے سامنے بے تردہ گیا۔

۲۶۱/۲ یہ شعر میر نے البتہ ایسا نکال دیا ہے کہ اس پر سیکڑوں غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ ”ناموس خامشی“ خود ہی نہایت عمدہ اور معنی خیز ترکیب ہے، کیوں کہ خاموش رہنا عشق، عاشقی اور معشوق تینوں کی ناموس کا ضامن ہے اور تینوں ہی کو رسوائی سے محفوظ رکھتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ خاموشی کی ایک ناموس تھی، ایک آبرو تھی۔ جوں کہ کشائی سے غارت ہو جائے گی۔ پھر ”سو برس کی“ نہایت عمدہ فقرہ ہے، کیونکہ اس میں مبالغہ ہے، لیکن کثرت مبالغہ نہیں، بلکہ اس کی جگہ غیر قطعیت ہے۔ یعنی یہ سو برس کا عرصہ چند برسوں یا مہینوں ہی کا ہو سکتا ہے۔ لیکن متکلم کو یہ مدت سو برس لگتی ہے۔ ”نک سن کہ عمر بھر کی“ کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ پھر ”سو برس“ کا تقابل دو چار دل کی باتوں سے کیا، یعنی سب باتیں نہیں کہہ رہے ہیں، اور یہ بھی کہ خاموشی تو سو برس کی تھی، مگر باتیں دو ہی چار کہیں گے۔ دل کی باتوں کا منہ پر آنا بھی خوب ہے۔ ”نک سن“ میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) سنو، یعنی بشنو، اور (۲) متوجہ کرنے کے لئے، مثلاً سنو فلاں شخص کیا کہتا ہے؟ جیسا کہ آتش کے مطلع میں ہے، کہ سارا جادو صرف شروع کے تین لفظوں میں ہے۔

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا

کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا

لیکن میر کا ”نک سن“ آتش کے ”سن تو سہی“ سے بہتر ہے، کیوں کہ میر کے لہجے میں چٹنج یا

مبارز طلبی کا شائبہ نہیں ہے، اور معنی دونوں پھر بھی موجود ہیں۔

۲۶۱/۳ معنی اور صورت کی بحث ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ (۲۲۲/۲) یہاں اس سمون کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے۔ ذات حق کا راز پوشیدہ ہے، لیکن ذات حق کو خود نمائی کا اس قدر شوق ہے کہ آئینہ (عکس) اور صورت (Appearance) دونوں ہی حقیقت سے لبریز ہیں۔ آئینہ تو اس لئے لبریز ہے کہ وہ آئینہ دل ہے اور اس میں جمال الہی منعکس ہوتا ہے۔ اور صورت اس لئے معنی سے لبریز ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔ (ان اللہ خلق آدم علی صورۃ۔) آئینے کو چونکہ دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور صورت بمعنی (unreality) یعنی بمعنی سراب ہے، اور سراب پر بھی پانی کا گمان ہوتا ہے، اس لئے ”لبالب“ بھی بہت خوب لفظ ہے۔ اس سلسلے میں ۲۴۳ بھی ملاحظہ ہو۔

جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے اور بجا طور پر متوجہ کیا ہے کہ میں نے ان اللہ خلق آدم علی صورتہ سے متعلق کوئی حوالہ درج نہیں کیا۔ میں نے یہ قول صوفیا کے ملفوظات میں دیکھا ہے۔ مدت ہوئی میں نے اپنی کسی اور تحریر میں اسے کسی دوسرے سیاق و سباق میں استعمال کیا تھا۔ وہ تحریر میرے والد جناب محمد ظلیل الرحمن فاروقی مرحوم و مبرور کی نظر سے گذری تھی لیکن انھوں نے اس پر کوئی اعتراض نہ کیا تھا۔ میرے والد مرحوم حضرت شاہ اشرف علی تھانوی اور پھر حضرت شاہ وحسی اللہ صاحب سے بیعت تھے اور نہایت محتاط بزرگ تھے۔

بہر حال میں جناب نہری کی اس اطلاع کے لئے ان کا شکر گزار ہوں کہ مولانا عبدالرشید نعمانی نے اس قول کو حدیث بتایا ہے لیکن کوئی سند نہیں دی۔ جناب نہری کی یہ اطلاع بھی اہم ہے کہ قرآن پاک میں جگہ جگہ یہ ذکر تو ہے کہ اللہ نے انسان کی صورت بنائی، مثلاً سورہ اعراف کی آیت شریفہ میں ہے وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ مِثْمُورَتَكُمْ۔ (اور ہم نے تم کو پیدا کیا پھر ہم نے تمھاری صورت بنائی۔ ترجمہ حضرت شاہ اشرف علی تھانوی) یا، اور ہمیں نے تم کو (ابتدا میں مٹی سے) پیدا کیا پھر تمھاری صورت شکل بنائی، ترجمہ حضرت مولانا فتح محمد صاحب جالندھری)۔

یہ باتیں میرے شعر کو سمجھنے میں بہر حال معاون ہیں۔

۲۶۲

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں

پنچہ ہے مرا پنچہ خورشید میں ہر صبح پنچہ خورشید = سورج کی کرنیں
میں شانہ صفت سایہ رو زلف بتاں ہوں سایہ رو = عیار

تکلیف نہ کر آہ مجھے جنبش لب کی تکلیف = (کوئی کام کرنے کے لئے) کہنا
میں صد سخن آغشتہ بہ خوں زیر زباں ہوں

اک وہم نہیں بیش مری ہستی موہوم ۷۳۵
اس پر بھی تری خاطر نازک پہ گراں ہوں

خوش باشی و تزیہ و تقدس تھے مجھے میر
اسباب پڑے یوں کہ کئی روز سے یاں ہوں

۲۶۲/۱ اس غزل میں دس شعر ہیں، اور پوری غزل میں تعلق، تفکر اور درون بینی کے عناصر اس طرح پیوست ہیں کہ اگرچہ ہر شعر بہت اعلیٰ پائے کا نہیں ہے، لیکن انتخاب کرنے میں مجھے بڑی مشکل ہوئی۔

کیونکہ ہر شعر کسی نہ کسی پہلو سے قابل لحاظ تھا۔ بہر حال، میں نے چار شعر نکال دیئے ہیں۔ مطلع اگرچہ سب سے کمزور ہے، لیکن اسے غزل کی شکل قائم رکھنے کے لئے شامل کر لیا۔ مطلع میں اگرچہ کوئی بات نہیں، لیکن پھر بھی ایک زور اور گرمی ہے۔ آتش کے یہاں اس طرح کے شعر بہت ملتے ہیں جن میں بلند آہنگی تو ہے لیکن مضمون اور معنی کے لحاظ سے کچھ نہیں۔ شعر زیر بحث اتنا کمزور تو نہیں کہ توجہ انگیز نہ ہو، لیکن میر کی معمولہ مضمون آفرینی یا معنی آفرینی اس میں نہیں۔ ہاں کیفیت اور زور ہے۔ چونکہ آگ کو پھونک مار کر روشن کرتے یا بجھاتے ہیں، اس لئے آگ اور شعلہ کے مفہوم والے تمام الفاظ میں ”ہم نفساں“ کے ساتھ ضلع کا ربط ہے۔

غزل ۲۵۱ اور غزل زیر بحث کی بحر ایک ہے، صرف قافیہ بدلا ہوا ہے۔ غزل ۲۵۱ کی زمین میں مصحفی نے غزل کہی ہے، لیکن دراصل مصحفی کی وہ غزل میر کی زیر بحث غزل کا جواب ہے۔ مصحفی کی غزل میں تعلیٰ اور تفکر یک جا ہیں اور انھوں نے بعض شعر بہت عمدہ نکالے ہیں۔ ان کا مطلع یقیناً میر کے زیر بحث مطلع کا جواب ہے، اور حق یہ ہے کہ اس سے بہتر ہے۔

مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نما ہوں
معلوم نہیں مجھ کو کہ میں کون ہوں کیا ہوں

۲۶۲/۲ مصحفی نے اپنی محولہ بالا غزل میں اس مضمون کو نئے رنگ سے اٹھایا ہے۔ ان کے یہاں میر کا سامکا شفاقی لہجہ تو نہیں، لیکن سوالیہ انداز خوب ہے۔

ہوں شاہد تزییہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی مشاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

میر کے یہاں لفظ ”وہی“ بڑا پر قوت اور معنی خیز ہے۔ میر نے حسب معمول چھوٹے چھوٹے لفظوں میں بڑے معنی اور امکانات بھر دینے کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ شعر کے مضمون پر تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶۔ شعر زیر بحث میں ”خلوتی رازنہاں“ کے ایک معنی ہیں۔ ”رازنہاں کی خلوت میں رہنے والا“۔ دوسرے معنی میں ”رازنہاں کی خلوت (خلا = مکمل تنہائی) کو پسند کرنے والا“۔ تیسرے معنی ہیں ”رازنہاں کو جاننے والا“۔ لفظ ”خلوتی“ اکثر لغات میں نہیں ہے۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی

فرہنگ میں الگ سے درج نہیں کیا ہے، لیکن خلوتی منزل قدس“ کا اندراج کر کے معنی لکھے ہیں، ”غالباً فرشتے یا مقدس لوگ مراد ہیں۔“ اگر ”خلوتی“ کے صحیح معنی مد نظر ہوتے تو یہ تذبذب نہ پیدا ہوتا۔ (ویسے، ”خلوتی منزل قدس“ سے میر نے ہاروت اور ماروت مراد لئے ہیں۔ یہ الگ بحث ہے۔) ڈکن فوربس نے جو معنی درج کئے ہیں ان میں ”گوشہ نشین درویش“ (hermit) بھی ہے جو میرے بیان کردہ دوسرے معنی کی توثیق کرتے ہیں۔

”خلوتی“ عمدہ اور نادر لفظ ہے۔ میر اور اقبال کے سوا کہیں اور نظر سے نہیں گذرا ”ذوق و شوق“ میں اقبال کا شعر ہے۔

خلوتیان مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق

خلوتیان سے کدہ کم طلب و تہی کدو

چونکہ صوفیوں کا ایک فرقہ بھی خود کو ”خلوتی“ کہتا ہے، اس لئے میر اور اقبال دونوں کے یہاں اپنے اپنے سیاق کے لحاظ سے لفظ ”خلوتی“ اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔ خلوتی فرقے کے بانی حضرت عمر اخلوتی (وفات ۱۳۹۸) ایران کے تھے۔ ان کا ہندوستان آنا ثابت نہیں لیکن ان کا سلسلہ یہاں غیر معروف نہ تھا۔ اصلاً وہ سہروردی تھے۔

یہ شعر ۲۵۶/۵ کے بہت قریب معلوم ہوتا ہے، لیکن ایک اور بات بھی ہے، مسعودی کا ذکر ہم غزل ۲۵۶ میں پڑھ چکے ہیں۔ ان کا قول ہے کہ روح عالم صانع سے ہے، نہ کہ عالم مصنوع سے۔ (یعنی روح دراصل اللہ کی صفات میں سے ہے، یا اگر ذرا ہمت سے کام لیا جائے تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ روح غیر مخلوق ہے۔) مسعودی کہتے ہیں کہ روح دراصل انسانیت کے آئینے میں جمال رحمانی کا انعکاس ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر کا مضمون صرف یہی نہیں کہ ”میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ چاہا جاؤں، اس لئے میں نے دنیا بنائی۔“ اس شعر کا مضمون یہ بھی ہے انسان دراصل جمال الہی کا اظہار ہے، جیسا کہ ولی نے اپنے شعر میں واضح الفاظ میں کہا۔

حسن تھا پردہ تجرید میں سب سوں آزاد

خوب ہی آ کے کھلا صورت انسان میں آ

۲۶۲۳ ”ہنچہ خورشید“ کا محاورہ بعض اور شعرا نے بھی بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

دوبا ہے شفق بچ صنم ہنچہ خورشید

یا مہندی کا ہاتھوں پہ ترے رنگ رہا رچ

(سودا)

اس قدر ہوتا نہیں دست حنائی کا اثر

ہنچہ خورشید تیرے گیسوؤں کا شانہ ہے

(ناخ)

بس کہ ہر یک موئے زلف افشاں سے ہے تار شعاع

ہنچہ خورشید کو سمجھے ہیں دست شانہ ہم

(غالب)

ظاہر ہے کہ ناخ اور غالب دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے شعروں سے میر کا شعر حل کرنے کے لئے کچھ اشارے بھی نکلتے ہیں، لیکن میر کا شعر تینوں سے بڑھا ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ میر نے ہنچہ خورشید میں اپنا ہنچہ دے کر خود کو سورج کے مقابل ٹھہرایا۔ پھر ان کے یہاں مراعات العظیر بھی زیادہ ہے۔ (ہنچہ، ہنچہ خورشید، صبح، سایہ رو، زلف) معنی کے لحاظ سے دیکھئے تو ”ہنچہ خورشید“ کو زلف معشوق کے برابر قرار دیا ہے، کیونکہ دونوں میں باریکی، لطافت اور چمک ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”سایہ رو“ بمعنی ”عیار“ غیر معمولی لفظ رکھ دیا ہے۔ عیار ہمیشہ اپنے آقا کے ساتھ رہتا ہے، جہاں آقا وہاں عیار۔ اس طرح شانہ بھی زلف کے لئے عیار کا کام کرتا ہے، کہ جہاں تک زلف جاتی ہے وہاں تک کنگھی بھی ہوتی ہے۔ پھر زلف اور کنگھی میں وہی رشتہ ہے جو آقا اور اس کے عیار میں ہوتا ہے۔ آقا کی طرح زلف بھی بلند تر اور رفیع المرتبت ہے، اور عیار کی طرح شانہ بھی زلف سے کم رتبہ ہے۔ جس طرح عیار اپنے آقا کی خدمت کرتا ہے، اسی طرح شانہ بھی زلف کی خدمت کرتا ہے۔

لہذا، ہر صبح میں معشوق کی زلف میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ اس طرح میر اپنا ہنچہ خورشید میں دو طرح سے ہے۔ ایک تو یہ کہ جو شخص معشوق کی زلف میں کنگھی کرتا ہے، وہ آفتاب جیسا مرتبہ رکھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ معشوق کی زلف مثل ہنچہ خورشید ہے۔ میں اس میں کنگھی کرتا ہوں تو گویا ہنچہ

خورشید سے بچہ کرتا ہوں۔ ایسے مصرعے کے بعد دوسرا مصرع حاصل ہونا بہت مشکل تھا، لیکن میر نے کس قدر آسانی سے یہ منزل سر کی۔ مصرع اولیٰ پر ترقی کر کے خود کو آقاے زلف کے ساتھ ساتھ چلنے والا عیار کہا، اور اپنی کارگزاری پوری طرح ثابت کر دی۔

ہماری داستانوں میں عیار کو شہزادے (ہیرو) کے جاں نثار دوست، رازدار، اور وفادار خادم کی حیثیت سے اپنے شہزادے کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہوئے، یا اس کی سواری کی زمام ہاتھ میں لے کر آگے آگے یا شہزادے کے ساتھ ساتھ چلتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ ممکن ہے یہ رسم عیاروں سے بھی زیادہ قدیم ہو، یا اہل عرب کا رواج ہو کیونکہ شبلی نے سیرت النبیؐ (جلد اول) میں لکھا ہے کہ جب نبیؐ آخر الزماں فتح مکہ کے دن مکے میں داخل ہوئے تو حضرت ابو بکر الصدیقؓ آپ کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہمراہ چل رہے تھے۔ اور سید سلیمان ندوی نے سیرت النبیؐ (جلد دوم) میں لکھا ہے کہ حجۃ الوداع کے موقع پر جناب رسالتؐ مآب جب میدان عرفات میں تشریف لے گئے تو آپ کے اونٹ کی زمام حضرت بلالؓ کے ہاتھ میں تھی۔ اس طرح عیار (یا جاں نثار خادم/دوست) کے بارے میں یہ رسم بہت پرانی ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے ہیرو کے ہم رکاب چلتا ہے۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ مشکلم اپنے معشوق کی زلف کا عیار اور ہمیشہ اس کے ساتھ رہنے والا ہے۔

ناخ اور غالب کے شعروں پر غور کریں تو ایک اور مفہوم کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ناخ اور غالب دونوں کے یہاں مضمون یہ ہے کہ سورج کی کرنیں معشوق کے بالوں میں کنگھی کرتی ہیں۔ اس مضمون کی بنیاد اس بات پر ہے کہ صبح ہونے پر لوگ منہ دھونے کے لئے آنگن یا برآمدے میں آ جاتے تھے۔ وہاں اکثر دھوپ بھی ہوتی تھی جس سے منہ دھونے والے (والی) کا چہرہ اور بال دکھ اٹھتے تھے۔ اس پس منظر میں میر کے شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ہر صبح زلف معشوق میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ ادھر سورج کی کرن بھی اس کی زلف میں کنگھی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لہذا میرا بچہ ہر صبح ”خجہ“ خورشید میں ہے۔ ”خجہ“ خورشید“ (سورج کی کرنیں)“ کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس پیدا کیا ہے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے۔

دالان/برآمدے میں منہ دھونے کے بارے میں ملاحظہ ہو ”باغ و بہار“ (سیر دوسرے درویش کی قصہ بھرے کی شہزادی کا):

ایک دالان میں اس نے لے جا کر بٹھایا اور گرم پانی منگوا کر ہاتھ پاؤں دھلوائے۔

میر کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی آنگن یا دالان میں منہ دھونے کا اشارہ ہے۔

دیکھ رہتے دھوتے اس رخسار کے

دایہ منہ دھوتے جو کہتی ماہ ماہ

(دیوان دوم)

چونکہ اس غزل میں تعلق کے مضامین بہت ہیں، اور اس شعر کے پہلے ایک شعر میں اپنے شاعرانہ کمال کا ذکر کیا ہے کہ جلوہ ہے مجھی سے لب دریاے سخن پر، اس لئے شعر زیر بحث کو مثیلی رنگ میں فرض کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ میں معشوقہ سخن کی مشاطگی کرتا ہوں اور اس کی زلفوں کو سنوارتا ہوں۔ ”سایہ رو“ کے معنی ”شب رو“ (یعنی چور) اور ”نیم شب بیدار“ بھی ہوتے ہیں۔ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر نہیں، لیکن بالکل بیکار بھی نہیں، کیوں کہ ان میں اور ”زلف“ میں ضلع کا ربط ہے۔ (زلف کا کام دل کو چراتا ہے، زلف رات کی طرح تاریک اور طویل ہوتی ہے، سوتے وقت اکثر چوٹی کھول دیتے ہیں، اس لئے زلف کو نیم شب بیدار فرض کر سکتے ہیں۔) لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۶۲/۴ غالب کا نہایت خوبصورت مطلع میر سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔

سرچشمہ خونت زدل تابہ زباں ہائے

دارم سخنے با تو و گفتن نہ تو اں ہائے

(میرے دل سے میری زباں تک ایک

سرچشمہ خوں ہے۔ ہائے کہ مجھے تجھ سے کہنے کو

ایک بات ہے لیکن کہہ نہیں سکتا۔)

غالب کا مطلع کیفیت کے اعتبار سے میر سے بڑھ گیا، لیکن میر کا شعر معنوی اعتبار سے بہت تہ

دار ہے۔ میر کے مصرع ثانی میں پیکر بھی نہایت موثر اور دل دہلائے والا ہے۔ ”آغشتن“ کے معنی ہیں

(۱) تھینا (۲) گوندھنا (۳) تر کرنا (۴) آلودہ کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی موقع کے لئے نہایت

مناسب ہیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ وہ سیکڑوں باتیں کون سی ہیں جو خون میں تر ہیں یا تھری ہوئی

ہیں۔ یہ بھی واضح نہیں کیا کہ وہ باتیں خون کیوں ہو گئیں۔ قاری یا سامع کے تخیل کو صدخن آغشته بہ خوں زیر زباں کا غیر معمولی پیکر متاثر اور متحرک کر دیتا ہے اور کئی طرح کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ان گنت باتیں دل سے زبان تک آئیں اور خون ہو ہو کر زیر زباں جمع ہوتی گئیں۔ نحوی اعتبار سے بھی یہ جملہ بہت خوب ہے کہ خود کو صدخن زیر زباں کہا، یہ نہیں کہا کہ میں صدخن زیر زباں رکھتا ہوں۔

”تکلیف“ یہاں فارسی محاورے کے معنی میں ہے۔ فارسی میں ”تکلیف“ کسی کام کو، اور کسی کام کے کرنے کو کہتے ہیں۔ اردو میں اب یہ ”زحمت“، ”بیاری“، ”اذیت“ وغیرہ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن ”کام“ یا ”کام کرنے“ کے معنی محاورے میں اب بھی پوشیدہ ہیں۔ مثلاً ”آپ ذرا اتنی تکلیف کریں کہ فلاں صاحب سے بات کر لیں۔“ یا ”آپ نے تکلیف کی، اس کا شکریہ۔“ میر نے ”تکلیف“ کو فارسی محاورے کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ ان کے علاوہ یہ صرف قائم کے یہاں نظر سے گذرا ہے۔ لیکن چونکہ دو شعرا نے استعمال کیا ہے، اس لئے گمان گذرتا ہے کہ ”تکلیف“ کے یہ معنی اٹھارویں صدی کی اردو میں کسی نہ کسی حد تک مستعمل ضرور رہے ہوں گے۔

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی
رخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا

(میر، دیوان اول)

تکلیف باغ کن نے کی تجھ خوش دہاں کے تئیں
دیتا ہے آگ رنگ ترا گلستاں کے تئیں

(میر، دیوان اول)

تکلیف نالہ کر نہ مجھے آخدا کو مان
کیا جانے کیا غضب ہوا بھی ایک دم کے بچ

(قائم چاند پوری)

ترقی اردو بورڈ پاکستان کے ”اردو لغت“ میں ”تکلیف“ کے ایک معنی ”تحریک“ درج ہیں اور سند میں میر کا پہلا شعر (غلام کیا) اور قائم کا شعر لکھا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ”آندرراج“ کا حوالہ دے

کر صحیح لکھا کہ فارسی میں ”تکلیف“ کے معنی ”کار فرمودن“ بھی ہیں لیکن انھوں نے اشعار زیر بحث میں ”تکلیف“ کے معنی غلط درج کئے ہیں، کیوں کہ انھیں بھی اس لفظ کے موجودہ مروج معنی (زحمت، اذیت، وغیرہ) سے دھوکا ہو گیا۔ اگر وہ ”چراغ ہدایت“ دیکھ لیتے تو بات صاف ہو جاتی۔ (خود ”آندراج“ نے یہ معنی براہ راست ”بہارِ نجم“ سے نقل کئے ہیں۔) ”چراغ ہدایت“ نے ”تکلیف کے برخاک انداختن“ کو ”حرف کے برخاک انداختن“ کے مرادف لکھا ہے اور ”قبول نہ کردن“ معنی بتا کر سنجر کاشی کا شعر نقل کیا ہے۔

مے خوردہ و مستانہ خرامید بہ صحرا
بر خاک نہ انداختہ تکلیف ہوا را
(اس نے شراب پی اور صحرا کی جانب مستانہ چلا،
اس نے ہوا کی کہی ہوئی بات ٹھکرائی نہیں۔)

اس طویل تحریر کی ضرورت یہ ظاہر کرنے کے لئے تھی کہ پرانے شعرا، خاص کر بڑے شعرا، کے ہر لفظ پر غور کرنا ضروری ہے۔ یہ قیاس کرنا غلط ہوگا کہ وہ ہر لفظ کو انھیں معنی میں استعمال کرتے ہیں جو ہمارے وقت میں مروج ہیں، یا جو ہمارے علم میں ہیں۔ اب اس مصرعے کی معنوی حیثیت کو ایک بار اور دیکھئے۔ مشکل چونکہ شاعر ہے، اس لئے لوگ توقع رکھتے ہیں کہ وہ کچھ کلام کرے گا۔ مشکل جواب میں کہتا ہے کہ مجھے کلام کرنے کے لئے نہ کہو۔ اب لفظ ”آہ“ جو عام طور پر رسی سا ہوتا ہے۔ دہرے معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو یہ ”تکلیف“ کے ضلع کا لفظ ہے، اور دوسری طرف اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ میں صدخن آغشتہ بہ خوں ہوں، اس لئے کلام نہیں کر سکتا، صرف آہ کر سکتا ہوں۔ اب ”خن“ کی معنویت بھی دوبالا ہوتی ہے، کہ ”خن“ بمعنی ”شعر و شاعری“ بھی ہے اور بمعنی ”گفتگو“ بھی زبردست شعر ہے۔
اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوان دوم میں یوں کہا ہے۔

مصلحت ہے میری خاموشی ہی میں اے ہم نفس
لو ہونے کے بات سے جو ہونٹ اپنے وا کروں

اتنے کچھ اب سبھوں کی نظر میں سبک ہوئے

جتنے ہم آہ یاں ترے جی پر گراں رہے

لیکن میر نے جو پہلو پیدا کیا ہے وہ اپنی الگ شان کا حامل ہے۔ میں مت کر خاک ہو گیا، یعنی میری ہستی اب صرف وہم و تصور کے برابر رہ گئی، یا میں اس قدر لاغر ہو گیا کہ میری ہستی صرف موبہوم ہو کر رہ گئی ہے۔ یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر انسان کی ہستی موبہوم اور غیر معتبر ہوتی ہے، میں بھی انسان ہوں لہذا میری بھی ہستی غیر معتبر ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہا کہ اس موبہومیت کے باوجود تجھے میرا ہونا پسند نہیں اور میں تیرے مزاج نازک پر بار ہوں۔ اس وقت تو میرا وجود اور عدم برابر ہے۔ پھر بھی شاید تو مجھے اس سے زیادہ معدوم کرنا چاہتا ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنوی تہ داری سے خالی نہیں۔

دیوان دوم میں اس مضمون کو نئے رنگ سے کہا ہے۔ وہاں کیفیت زیادہ ہے۔

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے

اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

۲۶۲/۶ اس مضمون کو متعدد بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۲/۱۔ لیکن یہاں دوسرے مصرعے میں سبک بیانی کمال کی ہے، اور ہزار مبالغوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ انسان کو دنیا میں بدرجہ مجبوری آنا پڑا ہے۔ یہ مجبوری دو طرح کی ہے۔ ایک تو وہ قدیمی اور آغازی مجبوری یعنی گناہ آدمی، جس کے باعث حضرت آدم کو بہشت چھوڑنی پڑی۔ دوسری وہ عمومی مجبوری جو حضرت آدم کے بعد (اور ان کی وجہ سے) ہر انسان کا مقدر ہے۔ یعنی انسان کو پیدا ہونا، اور اس کی روح کو عالم ارواح سے عالم آب و گل میں آنا پڑتا ہے۔ ان دو عظیم الشان الم ناک حقائق کو ”اسباب پڑے یوں“ جیسے مبہم، معنی خیز، اور بظاہر سرسری فقرے میں بند کر دیا ہے۔ پھر، انسان مدت مدید سے یہاں ہے، لیکن اس کی یہ مدت اس مدت سے کم ہے جب وہ عالم ارواح میں تھا (کیوں کہ اس کا آغاز روز الست کو ہوا تھا)۔ اور اس مدت (یعنی ابد الآباد) سے تو بہت ہی کم ہے جو عالم عقوبتی میں روح کا مقدر ہے۔ لہذا ان طویل زمانوں کے مقابلے میں بنی نوع انسان کی تاریخ بہت ہی مختصر ہے، اور اسے محض ”کئی روز“ سے تعبیر کرنا کمال معنی خیزی اور انتہائے بلاغت ہے۔ شعر میں محزون اور واما ندگی اور مجبوری کا لہجہ ہے۔ لیکن چونکہ کسی بھی انسان کی مدت حیات بنی نوع انسان کی پوری

تاریخ کے مقابلے میں بہت کم ہوتی ہے، اس لئے ایک ہلکی سی امید کی کرن بھی ہے کہ یہ بھوری بہت دیر نہ رہے گی۔

ممکن ہے میر نے اپنا شعر حافظ سے مستعار کیا ہو۔

طائر گلشن قدسم چہ دہم شرح فراق
کہ دریں دام گمہ حادثہ چوں افتادم
(میں گلشن قدس کا طائر ہوں، فراق کی تفصیل کیا بیان
کروں، کیا بتاؤں کہ اس دام گمہ حادثہ میں کیسے پھنس
گیا۔)

بے شک میر کے پاس حافظ کے زبردست استعارہ و پیکر ”دام گمہ حادثہ“ کا جواب نہیں۔ لیکن میر کے یہاں تہ داری زیادہ ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ بے نظیر ہیں۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں اجتماع صفات اور فارسی عربی الفاظ کی کثرت اور اس کے مقابلے میں مصرع ثانی کی سادگی کا تضاد بھی بہت خوب ہے۔ اس میں ایک معنوی پہلو بھی ہے، کہ مصرع اولیٰ کے زرق برق الفاظ عالم ارواح میں متکلم کی تو نگری اور مصرع ثانی کے سادہ الفاظ عالم آب و گل میں متکلم کے افلاس اور بے چارگی کی علامت ہیں۔

۲۶۳

کہاں تک بھلا روؤ گے میر صاحب
اب آنکھوں کے گرد اک دم دیکھتے ہیں

۲۶۳/۱ محمد حسن عسکری نے اکثر یہ بات کہی ہے کہ میر اپنی خودی سے زیادہ اپنی انسانیت کو پیش کرتے ہیں، اور وہ معمولی باتوں میں بھی الہیہ کا وقار پیدا کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اپنے مضمون ”میر جی“ میں میر کے دیوان اول کا یہ مطلع نقل کیا ہے۔

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

پھر عسکری صاحب لکھتے ہیں (اور بالکل صحیح لکھتے ہیں) کہ ”اس شعر میں جو ٹریجڈی پیدا ہوتی ہے وہ رونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ رومال کے ذکر سے۔ یہ ایک لفظ بجلی کی سی تیزی سے سارا منظر ہمارے سامنے لے آتا ہے کہ یہ دنیا کیا جگہ ہے۔ یہاں کے آدمی کون لوگ ہیں۔ ان سے کس بات کی توقع کی جاتی ہے اور ان سب کے سامنے میر کا غم کیا ہے؟“ اس کے بعد عسکری صاحب میر کے زیر بحث شعر نقل کر کے کہتے ہیں کہ یہاں میر نے ”ایک عامیانه چیز کی مدد سے ٹریجڈی پیدا کی ہے۔“

اس میں کوئی شک نہیں کہ زیر بحث شعر میں عجب الم ناک غم گینی ہے۔ اور اس کیفیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں آنکھوں کے دم کر جانے کا ذکر کیا گیا ہے، یعنی ایسی حقیقت کا جو عام زندگی سے ماخوذ ہے۔ لیکن رومال والے شعر میں مضمون زیادہ اہم ہے، کیفیت نہیں۔ عسکری صاحب نے مضمون آفرینی کے پہلوؤں پر مزید غور کیا ہوتا تو وہ مہینا اس نتیجے پر پہنچتے کہ رومال کے ذکر کے باوجود اس شعر میں زور، اٹک باری کے مضمون کو نئے رنگ سے پیش کرنے سے پیدا ہوا ہے۔ دراصل اس مضمون کو ولی بہت پہلے باندھ چکے تھے اور میر نے ولی کے مضمون پر ترقی کی ہے۔

نہ پوچھو عشق میں جوش و خروش دل کی ماہیت

برنگ ابر دریا بار ہے رومال عاشق کا

لمحظ رہے کہ رومال والے شعر میں کیفیت ”دودودن تک“ کے سادہ اور بظاہر معصوم مبالغے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میر کا شعر ولی سے بہتر ہے، کچھ تو اس وجہ سے کہ ولی کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے، اور کچھ اس وجہ سے کہ میر نے ”دودودن تک“ کا گھریلو فقرہ رکھ دیا ہے۔ مضمون میں اولیت کا شرف بہر حال ولی کو ہے۔ شعر زیر بحث کا مضمون البتہ میر کا اپنا ہے۔ اس زمین و بحر میں غالب اور سودا کی بھی غزلیں فوراً یاد آتی ہیں۔ نوجوان غالب کی غزل میر اور سودا دونوں کی غزلوں سے بہتر ہے، لیکن ”ورم“ کا قافیہ (یا آنکھوں کے ورم کر جانے کا مضمون) باندھنے کی ہمت نہ سودا کو ہوئی نہ غالب کو۔ میر نے یہ مضمون کم سے کم دوبار اور کہا ہے۔

آنکھوں نے میر صاحب و قبلہ ورم کیا

حضرت بکا کیا نہ کرو رات کے تئیں

(دیوان اول)

بکائے شب و روز اب چھوڑ میر

نواح آنکھوں کا تو ورم کر گیا

(دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر کا مصرع اولیٰ خوب ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا مصرع ثانی۔ لیکن شعر زیر بحث کے دونوں مصرعے نہایت نپے تلے اور برجستہ ہیں۔ مصرع اولیٰ کا استفہام خوب ہے اور مخاطب بھی خوب ہے۔ اس مخاطب میں بے تکلفی اور پختائی رنگ ہے۔ دیوان اول کے شعر کا طرز مخاطب نسبتاً مصنوعی ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا طرز مخاطب تھوڑا سا تکمانہ اور تکلف لئے ہوئے ہے۔ علاوہ بریں، شعر زیر بحث میں ”دیکھتے ہیں“ میں اس بات کا کنایہ ہے کہ خطاب کرنے والے بہت سے لوگ ہیں۔ ”آنکھوں“ اور ”دیکھتے ہیں“ میں ضلع بھی بہت خوب ہے۔

۲۶۴

عام حکم شراب کرتا ہوں
معتب کو کباب کرتا ہوں

بنا= عمارت

نک تو رہ اے بناے ہستی تو
تجھ کو کیسا خراب کرتا ہوں

کوئی بجھتی ہے یہ بھڑک میں عبث
تفنگی پر عتاب کرتا ہوں

۷۵۰

جی میں پھرتا ہے میر وہ میرے
جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں

۲۶۴/۱ یہاں مضمون کچھ خاص نہیں، لیکن مصرع ثانی دو معنی کا حامل ہے (۱) حکم شراب کے عام ہونے پر معتب جل کر کباب ہو جائے گا، اور (۲) معتب کی ٹکا بوٹی ہو جائے گی اور میں (یا سب پینے والے) اس کو کباب کر کے کھا جائیں گے۔ فعل کا صیغہ حال ہے، لیکن اس سے مستقبل کے بھی معنی نکلتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ”اب میں وہ کام کرتا ہوں جس پر زمانہ حیرت کرے گا۔“ یہ نحوی خوبی شعر میں مزید ہے۔ اگلے شعر میں فعل کا استعمال اسی پنج پر ہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ نے دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ میر نے یہ شعر امیر خسرو سے ترجمہ کر لیا ہے۔

عام حکم شراب می خواہم

مختصہ را کباب میں خواہم

اس بات سے قطع نظر کہ میر کا شعر فارسی کا سراسر ترجمہ نہیں ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ فارسی شعر کلیات خسرو میں نہیں ملتا۔ اس بات کا امکان ہے کہ یہ شعر کسی اور کا ہو۔ اور اس بات کا بھی امکان ہے کہ کسی نے میر کے شعر کی فارسی بنادی ہو۔ فرحت اللہ بیگ نے یہ بات بہر حال صحیح لکھی ہے کہ پرانے لوگ غیر زبان کے اشعار کا ترجمہ کر لینا عیب نہیں سمجھتے تھے۔ انھوں نے اس مسئلے پر تفصیلی بحث نہیں کی ہے۔ تفصیلی بحث کا موقع یہاں بھی نہیں، لیکن میں اتنا کہہ دیتا ضروری سمجھتا ہوں کہ ترجمہ کرنا بھی مضمون آفرینی کے اصول میں شامل ہے، خاص کر جب ترجمہ اصل سے بڑھ جائے (جیسا کہ میر نے اکثر کیا ہے۔)

پرانی شعریات میں استفادہ غیر کی حسب ذیل شکلیں تھیں۔ (۱) سرقت (۲) توارد (۳) ترجمہ (۴) اقتباس (۵) جواب۔ آخری شکل سب سے زیادہ مستعمل تھی، یعنی کسی اور کے شعر یا کسی اور کی غزل کے مضامین کو بہتر طور پر پیش کرنا۔ یہ اعلیٰ درجے کا ہنر تھا۔ ملاحظہ ہو ۲۲۶/۱۔

۲۶۳/۲ بنائے ہستی کو خراب کرنے کا دعویٰ اور اس پر یہ مخاطب کہ تو تھوڑی دیر ٹھہر، پھر دیکھ کر کیا حال کرتا ہوں۔ بہت لطیف ہے۔ ظاہر ہے کہ ”نک تو رہ“ محاوراتی ہے اور اس کا لغوی مفہوم اس سے متضاد ہے۔ اسی بنا پر شعر میں یہ تناؤ پیدا ہوا ہے۔

لیکن شعر میں لطف کے اور بھی پہلو ہیں۔ ”بنائے ہستی“ سے مراد خود اپنی زندگی ہو سکتی ہے، پوری دنیا ہو سکتی ہے، پوری کائنات ہو سکتی ہے۔ یہ بات بھی واضح نہیں کی ہے کہ ہستی کی عمارت کو کس طرح خراب کریں گے۔ ”خراب“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) ویران اور منہدم (۲) تباہ حال، یعنی برا۔ دوسرا مفہوم کیفیاتی ہے، جیسے ہم کہتے ہیں فلاں شخص کا کردار خراب ہے، یا فلاں شخص بڑی خراب اردو لکھتا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے بنائے ہستی کی خرابی اسے ویران اور برباد کرنا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے اس کی خرابی اس کے کردار کو گندہ اور خراب کرنا ہے۔ خرابی کس طرح ہوگی، یہ ظاہر نہ کر کے لطیف ابہام رکھ دیا ہے۔ مثلاً اپنی زندگی مراد ہے تو (۱) خود کشی کر لیں گے (۲) آوارہ و برباد ہو جائیں گے۔ (۳) زندگی کو لہو و لعب میں صرف کریں گے۔ وغیرہ۔ اگر پوری دنیا یا کائنات مراد ہے تو (۱) اسے ویران کر دیں گے۔ (۲) اس قدر بدمقام کر دیں گے اور اس کی اس قدر برائی کریں گے کہ لوگوں کو اس سے نفرت ہو جائے گی۔

(۳) اس کے نظام کو درہم برہم کر دیں گے۔ وغیرہ۔

”بنائے ہستی“ سے مراد معشوق بھی ہو سکتا ہے، جیسا کہ ایک شعر میں میر نے معشوق کو ”باعث حیات“ کہا ہے۔

تجلی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات
پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بچ

(دیوان سوم)

اب مراد یہ ہوئی کہ تھوڑے ہی دنوں میں ہم معشوق کے اخلاق بگاڑ کر رکھ دیں گے۔ یہ مفہوم دور کا ہو سکتا ہے، لیکن بالکل ناممکن نہیں۔ قائم کا شعر ہے۔

وہ خبرو ہے کون سا جگ میں فرشتہ و ش
دو روز مل کے ہم جسے بد خو نہیں کیا
اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان دوم میں یوں باندھا ہے۔

خوار تو آخر کیا ہے گلیوں میں تو نے مجھے
تو سہی اے عشق جو تجھ کو بھی میں رسوا کروں

یہاں معنی کے پہلو بہت کم ہیں، اور ابہام میں کوئی امکانات نہیں۔ واضح رہے کہ ابہام اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب معنی کے کئی امکانات پیدا ہوں، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔

”بنائے ہستی“ سے معشوق مراد نہ لیں تو شعر میں عجب قلندرانہ انقلابی بانگ پن اور اکڑ ہے۔ اس میں تھوڑی سی جھلک غرافت کی بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو شعر کا مرتبہ پست ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ معشوق پر داؤ چل جائے تو اسے راہ پر لگا لیں گے۔

”بنائے ہستی“ سے ”ہستی کی بنیاد“ (نہ کہ عمارت ہستی) بھی مراد لے سکتے ہیں۔ ”بنائے“ دونوں معنی میں مستعمل ہے۔

۳۳/۲۶ ”بھڑک“ بمعنی ”شعلہ“ تو لغات میں ملتا ہے، لیکن ”بھڑک“ بمعنی ”آگ“ نہیں ملتا۔ اب اسے میر کا تصرف کہئے، یا لغات کی نارسائی، یا عجاز مرسل کی عمدہ مثال فرض کیجئے، کہ تفاعل کہہ کر قائل

مرا دلیا ہے۔ میں آخری صورت کو ترجیح دیتا ہوں۔ لیکن چونکہ پراکرتی لفظیات پر میری دسترس بہت وسیع تھی، اس لئے ممکن ہے کسی مقامی بولی میں ”بھڑک“ بمعنی ”آگ“ بھی ہو۔ بہر حال، اسی ایک لفظ کی تازگی شعر کو انتخاب میں رکھنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن بعض پہلو اور بھی ہیں۔ پہلے تو یہ دیکھئے کہ ”بھڑک“ کی وضاحت نہیں کی، کہ یہ کون سی آگ ہے۔ لیکن ”یہ بھڑک“ کہہ کر کلام میں زور بھی پیدا کیا اور یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ آگ پرانی ہے، اور سننے والے کو معلوم بھی ہے کہ یہ آگ کون سی ہے، کس کی لگائی ہوئی ہے۔ خود کلام کا بھی لہجہ ہے، یعنی کوئی سانسے نہیں ہے اور متکلم اپنے دل سے بات کر رہا ہے کہ میں خواہ خواہ اپنی پیاس پر خفا ہو رہا ہوں۔ یہ آگ وہ نہیں جو کسی چیز سے بجھ جائے۔ یہ کنایہ بھی بہت لطیف ہے کہ پہلے مصرعے میں صرف ”یہ بھڑک“ کہا۔ اور دوسرے مصرعے میں وضاحت کی کہ ”بھڑک“ سے پیاس مراد ہے۔ اب یہ نکتہ پیدا ہوا کہ آگ الگ چیز ہے اور پیاس الگ شے ہے۔ پیاس اس لئے لگی ہے کہ دل میں آگ لگی ہوئی ہے۔ آگ بجھے تو پیاس بجھے۔ محض پیاس پر خفا ہونا بے معنی ہے۔ پیاس تو آگ کا تفاعل ہے، خود مختار نہیں۔ آگ تو بجھنے والی ہے نہیں۔ لہذا شعر میں عجب مایوسی اور بے چارگی ہے، لیکن یہ مایوسی اور بے چارگی کسی ماتم یا نالہ و زاری کو راہ نہیں دیتی، بلکہ اس میں ایک طرح کا اقبال (acceptance) ہے۔ اور یہ اقبال بھی کشمکش کے بعد پیدا ہوا ہے۔ پہلے تو پیاس بجھانے کی کوشش کی (مثلاً دل کو کہیں اور لگانا چاہا، یا کار دنیا میں منہمک کرنا چاہا، یا شعر و شاعری سے بہلانا چاہا)۔ جب اس میں کامیابی نہ ہوئی تو پیاس پر خفا ہوئے۔ اسے خشم و برہمی کے ذریعہ ڈرانا اور کم کرنا چاہا۔ (مثلاً ضمیر نے ملامت کی، یا خود کو یہی دھمکی دی کہ اگر پیاس نہ بجھے گی تو نتیجہ برا ہوگا، وغیرہ)۔ جب یہ سب تدبیریں کارگر نہ ہوئیں تو اس نتیجے پر پہنچے کہ اب اپنی تقدیر کو قبول ہی کرنا ہوگا۔ یہ آگ تو بجھنے والی نہیں۔ میں فضول ہی تشنگی پر برہم ہو رہا ہوں۔ ”کوئی بجھتی ہے“ کا فقرہ بھی بہت بلیغ ہے، کیوں کہ اس میں سب امکانات ہیں۔ (۱) آگ اپنے آپ بجھ جائے۔ (۲) کوئی اور آکر اسے بجھا دے۔ (۳) میں کوشش کروں تو بجھ جائے، وغیرہ۔

لطف یہ ہے کہ آگ کی نوعیت اب بھی واضح نہیں ہوتی۔ سب امکانات موجود ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا۔

میر کا زیر بحث شعر دیا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے بھی یہی معنی ”مہذب اللغات“ کے حوالے سے درج کئے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ یہ معنی شعر سے متبادر نہیں ہوتے۔ اگر معشوق کا دھیان بار بار آتا ہے تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، اور اس شک کا کوئی موقع ہی نہیں کہ میں جاگ رہا ہوں کہ سو رہا ہوں؟ یہی بہتر ہے کہ یہاں ”پھرنا“ کو عام مفہوم (گشت کرنا، گھومنا پھرنا) میں لیا جائے اور ”جی میں پھرنا“ کو محاورہ فرض نہ کیا جائے۔

پرانے شعرا لفظ ”جی“ کو ”جان“ کے معنی میں استعمال کرتے تھے، خاص کر جب یہ لفظ کسی محاورے کا حصہ نہ ہو اور بطور اسم استعمال ہوا ہو، جیسے ناخ۔

جی نہیں بچتا نظر آتا شب فرقت میں آج

کہکشاں تلوار ہے اور آسمان جلا د ہے

(کہکشاں کے تلوار اور آسمان کے جلا د ہونے کا مضمون میر درد کا ہے، پھر غالب نے بھی یرتا۔ یہ بحث الگ ہے۔) لہذا مصرع اولیٰ کا مطلب یہ ہے کہ معشوق میری جان میں گھومتا پھرتا ہے، یعنی میری جان میں اتر گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب جان ہی معشوق سے بس جائے تو یہ اتحاد بالمعشوق کی انتہائی منزل ہوگی۔ اسی لئے دوسرے مصرعے میں استعجاب اور مسرت سے کہا کہ آیا میں جاگ رہا ہوں یا سو رہا ہوں (خواب دیکھ رہا ہوں؟) یعنی معشوق کا جان میں رچ بس جانا ایسی چیز ہے جو آسانی سے نصیب نہیں ہوتی۔

میر کے یہاں ”جی“ بمعنی ”جان“ کے لئے ملاحظہ ہو ۶۴/۲، ۶۳/۳، ۶۵۸/۳ وغیرہ۔

سراج اور نگ آبادی نے اس مضمون کو ہلکا کر دیا ہے۔

یار کو بے حجاب دیکھا ہوں

میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں

۲۶۵

مثال سایہ محبت میں جال اپنا ہوں
تمھارے ساتھ گرفتار حال اپنا ہوں

مرے نمود نے مجھ کو کیا برابر خاک
میں نقش پا کی طرح پائمال اپنا ہوں

ترا ہے وہم کہ یہ ناتواں ہے جاے میں
وگرنہ میں نہیں اب اک خیال اپنا ہوں

بلا ہوئی ہے مری گوکہ طبع روشن میر
ہوں آفتاب و لیکن زوال اپنا ہوں

۷۵۵

۲۶۵/۱ یہ غزل بیدل کی زمین و بحر میں ہے۔ فارسی ردیف ”خودیم“ کو اردو میں ”اپنا ہوں“ کر دیا ہے۔ بیدل کا مطلع ہے ۔

تجیر آئینہ عالم مثال خودیم
بہانہ گردش رکست و پائمال خودیم
(ہم اپنے ہی عالم مثال کا آئینہ تجیر ہیں
(بہار و خزاں میں) رنگوں کا آنا جانا تو
محض بہانہ ہے۔ ہم خود اپنے ہی پامال
ہیں۔)

خود اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون میر نے اگلے شعر میں باندھا ہے۔ اس پر بحث آگے آتی ہے۔ شعر زیر بحث میں تشبیہ بھی نئی ہے اور مصرع ثانی میں مضمون بھی نیا ہے۔ انسان اور اس کا سایہ دونوں میں ایسا رشتہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے مفروض نہیں۔ جہاں جسم ہے وہاں سایہ ہے اور جہاں سایہ ہے وہاں جسم۔ لہذا سایہ جسم کے جال میں ہے اور جسم سائے کے جال میں ہے۔ یہی حال متکلم اور محبت کا بھی ہے۔ جب تک متکلم ہے، تب تک اس کی محبت بھی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے جدا نہیں ہو سکتے۔ دوسرے مصرعے میں لطیف ابہام ہے۔ عاشق یوں تو معشوق کے ساتھ ہے، کیوں کہ اگر معشوق نہیں تو عاشق بھی نہیں، لیکن جس طرح عاشق اور محبت میں جسم اور سائے کا بندھن ہے، اسی طرح معشوق بھی اپنے حال میں (یعنی اپنے حسن اور معشوقی) میں گرفتار ہے، معشوق اپنے حسن سے الگ نہیں ہو سکتا اور عاشق کو محبت نہیں چھوڑ سکتی۔ اس طرح دونوں ساتھ ساتھ بھی ہیں اور ایک دوسرے کی طرح اپنے اپنے حال (یعنی اپنی اپنی حالت) کے گرفتار بھی۔

۲۶۵/۲ یہ مضمون ایک حد تک تو بیدل سے مستعار ضرور ہے (جیسا کہ میں نے ۲۶۵/۱ میں لکھا ہے) اور بیدل نے ایک اور شعر میں اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون پھر باندھا ہے۔

شمع آسودگی چہ امکانت
تاسرے ہست پامال خودیم
(اس بات کا کیا امکان کہ آسودگی کی شمع
روشن ہو۔ جب تک سر ہے، تب تک ہم
آپ اپنے پامال ہیں۔)

لیکن واقعہ یہ ہے کہ بیدل کا مطلع (جو ۲۶۴/۱ میں نقل ہوا) بہت عمدہ نہیں، کیوں کہ اس میں اپنے پامال خود ہونے کی دلیل نہیں، اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی بہت نہیں۔ اوپر جو شعر نقل ہوا وہ نسبتاً بہتر ہے، لیکن میر کا مضمون بیدل سے پھر بھی آگے نکل گیا ہے۔ اور میر کا شعر ربط و مناسبت الفاظ کے اعتبار سے بھی بیدل کے دونوں شعروں سے بڑھا ہوا ہے۔

میر کے یہاں سب سے پہلا نکتہ یہ قابل غور ہے کہ بیدل کے علی الرغم ان کا مضمون اخلاقی یا

سبق آموزانہ نہیں، بلکہ تلمیذاتی ہے اور آفاقی محرونی کا حامل ہے۔ ”نمود“ بمعنی ”دکھائی دینا، ظاہر ہونا“ بھی ہے، اور بمعنی ”نمایاں ہونا“ بھی ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی ہے کہ میں جیسے ہی نمودار ہوا، خاک میں ملا دیا گیا۔ اب اس مضمون کے لئے مصرع ثانی میں کیا عمدہ دلیل پیش کی ہے، کہ جس طرح نقش پانمودار ہوتے ہی مٹا دیا جاتا ہے، یا قدموں تلے پامال ہو جاتا ہے، اسی طرح میری نمود اور میری پامالی بھی ہے۔ واضح رہے کہ نقش پا تو اسی وقت بن جاتا ہے جب پاؤں زمین پر پڑتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ نظرب آتا ہے جب پاؤں اٹھتا ہے۔ لہذا پامال ہونا ہی نقش پا کا وجود میں آتا ہے۔ یعنی نقش پا کا عدم اس کا وجود ہے۔ اور اس کا وجود منحصر ہے پامالی پر۔ پھر دیکھئے کہ اس نقش پا پر پھر دوسروں کے پاؤں پڑتے ہیں، یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کا ہی پچھلا قدم آپ کے اس نقش پا پر پڑے جو اگلے قدم نے بنایا ہے۔ لہذا نقش قدم ہر طرح پامال ہوتا ہے۔ وہ وجود میں آتا ہے پامالی کے ذریعہ، اور اس کا وجود اس لئے ہے کہ وہ پامال ہو۔

خود کو نقش پا سے تعبیر کرنا اور اس طرح یہ ثابت کرنا کہ وجود میں آنا نتیجہ ہے پامالی کا اور پامالی نتیجہ ہے وجود میں آنے کا، انتہائی عمدہ تخیل ہے اور کائناتی الیے کے انداز رکھتا ہے۔

نقش پا کی افتادگی اور پستی حال کا مضمون میر درد نے خوب لکھا ہے۔

ہوں فتادہ برنگ نقش قدم

رفنگاں کا مگر سراغ ہوں میں

یہ مضمون، کہ نقش قدم سراغ ہے گئے ہوئے لوگوں کا، ولی نے انتہائی حسن اور کیفیت کے

ساتھ نظم کیا ہے۔

یوں رفنگاں کے جبر میں داغاں ہیں سینے پر ولی

صحرا کے جوں دامن اپر ہوں نقش پاے رہرواں

اتنے خوبصورت شعروں کے سامنے چراغ جلنا مشکل تھا۔ لیکن میر نے بیدل سے استفادہ

کرتے ہوئے نقش قدم کے مضمون کو نئی وسعت دے دی۔

۲۶۵/۳ گداز عشق کے باعث اپنے وجود کو وہم سے کئی جگہ تعبیر کیا ہے۔ مثلاً ۱/۷۳ اور مندرجہ ذیل

گداز عشق میں بہ بھی گیا میر
بکی دھوکا سا ہے اب پھر بن میں

(دیوان اول)

ریاضات محبت نے رکھا ہے ہم میں کیا باقی
نمود اک کرتے ہیں ہم یوں ہی اب شکل مثالی سے

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث اوپر درج کردہ دونوں شعروں سے بہتر ہے۔ دیوان اول کے شعر کا مصرع مافی بہت خوب ہے، لیکن شعر میں معشوق سے خطاب براہ راست نہیں ہے (اگرچہ امکان ہے کہ شعر کا متکلم معشوق سے بات کر رہا ہو) اور خود معشوق کا تاثر شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دیوان دوم کے شعر میں مصرع ثانی بہت خوب ہے، لیکن مصرع اولیٰ کثرت الفاظ سے بوجھل ہے۔ ۱۷/۴ پر جو شعر ہے اس میں لفظ ”نمود“ کی خاص اہمیت ہے، اور اس بات کی بھی، کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ اس وقت بھی آتا ہو تو آ جاؤ۔ ورنہ ہم میں کیا رہے گا۔

شعر زیر بحث میں پہلی خوبی تو یہ ہے کہ معشوق سے براہ راست خطاب ہے، لیکن یہ امکان بھی ہے کہ خطاب معشوق سے نہ ہو، بلکہ کسی شخص سے ہو جو میر کو زندہ اور گوشت پوست کا ڈھانچا سمجھتا ہو۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ معشوق (یا مخاطب) کا تاثر بھی موجود ہے، کہ وہ متکلم کو زندہ اور اس کے جسم کو لباس کے ذریعہ ڈھکا ہوا سمجھتا ہے۔ تیسری اور سب سے بڑی خوبی مصرع ثانی کا مضمون ہے۔ جو چیز تم دیکھ رہے ہو وہ محض میرے خیال کی قوت ہے، یعنی میں نے اپنے کو اپنی قوت مثیلہ کے زور پر تمہارے سامنے منظر کشی کر دیا ہے۔ یا پھر یہ میں نہیں ہوں، بلکہ میرا خیال ہے۔ یعنی تمہارے دل میں جو میری شبیہ ہے وہ تمہاری آنکھوں کے سامنے آگئی ہے، اور تمہیں دھوکا ہو رہا ہے کہ یہ اصلی میں ہوں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ اب میں اتنا کمزور ہو چکا ہوں کہ جو کچھ تم دیکھ رہے ہو، اس میں اور میرے اصل وجود جسم میں وہی رشتہ ہے جو کسی طبعی جسم اور خیالی جسم میں ہوتا ہے۔ یعنی خود میں تو معدوم ہو چکا ہوں بس میرا خیال (یعنی میرا عکس، یا تصویری وجود) باقی ہے۔

مصرع اولیٰ میں ”یہ ناتواں“ بھی خوب ہے۔ یعنی ”میں ناتواں ہوں جاے میں“ کہنا ممکن تھا، لیکن اس کی جگہ ”یہ ناتواں ہے جاے میں“ کہا اور تین خوبیاں حاصل کر لیں۔ (۱) چونکہ خود اپنے وجود کی نفی مصرع ثانی میں کر رہے ہیں، اس لئے ”میں“ لکھتے تو گویا اپنے وجود کی تصدیق ہوتی۔ (۲) ”یہ ناتواں“ کہہ کر خود کو تقریباً واحد غائب کا مرتبہ دے دیا۔ (۳) جب کوئی شے سامنے موجود ہو تو اس کے اسم پر اسم اشارہ (”یہ“) لگانے سے زور بڑھ جاتا ہے۔ مثلاً اقبال۔

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ ہوائیں

یہ گنبد افلاک یہ خاموش فضا میں

(”روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے“)

یا اقبال ”لالہ صحرا“ کا آغاز یوں کرتے ہیں۔

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی

مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

میر کے یہاں اسم اشارہ کے ایک اور زبردست استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۸/۲ اور ۲۴۳/۲۔

ناتوانی کے مضمون تمام شعر ابانہ کا کئے ہیں۔ یہ ہند ایرانی شعر کا محبوب مضمون ہے۔ لیکن

میری تازگی اور جدت سے شاید کسی نے باندھا ہو۔ غالب نے شوخی اور کر شاعرانہ اور گفتہ طبعی کے

سہارے سے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون ان کی پہنچ سے بہت دور رہا۔

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جاوے مجھے

میرا ذمہ دیکھ کر گر کوئی بتلاوے مجھے

گفتہ طبعی ناخ کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے مضمون کے متعلقات بے لطف ہیں، کثرت

الفاظ اس پر مستزاد۔

انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں

ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہئے

متعلقات کے پر لطف ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ مضمون کو جس صورت حال کے حوالے

سے بیان کیا جائے اس میں بھی تازگی اور ندرت ہو۔ ناخ کے یہاں صورت حال یہ ہے کہ معشوق بیمار

پری کو آیا۔ عاشق بستر سے لگ گیا ہے اور اتنا دبلا ہو گیا ہے کہ دکھائی نہیں دیتا۔ ظاہر ہے جب وہ دکھائی ہی نہیں دیتا تو اس کے چارہ ساز اور دوست اس کی خدمت اور دیکھ بھال کیا کر سکتے ہوں گے؟ پھر معشوق کا ہنسنا اور یہ کہنا کہ بستر کو جھاڑ کر دیکھیں، معشوق کی سنگ دلی پر دال تو ہے، لیکن اس سے عاشق کی توقیر اتنی گھٹ جاتی ہے کہ وہ انسان سے زیادہ کوئی کیڑا (مثلاً کھٹل) معلوم ہونے لگتا ہے۔ (واضح رہے کہ بستر کو جھاڑنے کا عمل یہی ہوتا ہے کہ اس میں کھٹل وغیرہ قسم کا کوئی حقیر لیکن ضرر رساں کیڑا ہو۔) اس طرح شعر میں طباعی کی جگہ معمولی درجے کی ہزل حاوی آ جاتی ہے۔ غالب نے تو مکر شاعرانہ سے کام لے کر مضمون کو بچا لیا، لیکن ناخ گوش بیان میں طباعی اور مختلفہ طبعی کی حدود کو پار کر گئے۔ میر نے سب سے بہتر انداز اختیار کیا، کہ متکلم ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اس طرح مضمون میں اس قدر جان پڑ گئی کہ بظاہر معلوم ہوتا ہے ناخ اور غالب کے شعروں کا میر سے کوئی رشتہ ہی نہیں۔

کپڑوں کے پیکر کو برتتے ہوئے اس مضمون کو میر نے دو جگہ اور باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ

خوب باندھا ہے۔

ترا ہے وہم کہ میں اپنے پیر بہن میں ہوں
نگاہ غور سے کر مجھ میں کچھ رہا بھی ہے

(دیوان اول)

پوشیدہ تو نہیں ہے کہ ہم ناتواں نہیں
کپڑوں میں یوں ہی تم کو ہمارا بھرم ہے کچھ

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں معنی کے پہلو زیادہ ہیں۔ ورنہ مندرجہ بالا دونوں شعر بھی کسی بھی اچھے شاعر کے لئے مایہ افکار ہیں۔

آخری بات یہ کہ میر نے مصرع اولیٰ میں معشوق (یا مخاطب) کے وہم کا ذکر کر کے دوسرے مصرع میں اپنا خیال رکھ کر بات کو پوری طرح مربوط کر دیا۔ اگر صرف یہ کہتے کہ تم کو غلط فہمی ہے، وغیرہ تو ربط اتنا کھل نہ ہوتا۔ شاہکار شعر کہا ہے۔

۲۶۵/۴ تعلیٰ کے شعر سب کہتے ہیں، لیکن اس شعر کا انداز ہی اور ہے۔ ”طبع روشن“ اور ”آفتاب“

کی مناسبت بہت خوب تو ہے ہی، لیکن اپنے زوال کو اتنا بلند درجہ دینا کہ وہ زوال آفتاب کے برابر ہو جائے، میر کے اسی بے لگام تخیل کا نمونہ ہے جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں۔ فارسی، اردو کی مشہور کہاوت ہے ع

اے روشنی طبع تو برمن بلا شدی

یہ ایسے موقع پر بولی جاتی ہے جب کسی شخص کی خوبی، خاص کر اس کی ذہنی اور دماغی خوبی، اسے کسی مشکل میں ڈال دے، یا اس کے لئے ابتلا کا سامان بن جائے۔ اب میر کہتے ہیں کہ درست ہے میری روانی طبع (میر اکمال شاعری، میر اعشق، میر مفکرانہ ذہن) میرے لئے (اور شاید اوروں کے لئے بھی) سامان بلا ہے۔ لیکن مجھے کوئی رنج نہیں، بلکہ مجھے اس پر افتخار ہے۔ کیونکہ میں آفتاب ہوں، اور اگر روشنی طبع کے باعث مجھ پر ابتلا آئی تو یہ ایسا ہی ہے جیسے آفتاب اپنی روشنی کے باوجود (یا اسی روشنی کے باعث) غروب ہونے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس تعلیٰ میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ میں آفتاب کی طرح روشن ہوں۔ دوسرا یہ کہ میں اپنی ذات میں تنہا ہوں۔ میری ابتلا اوروں کی طرح کی نہیں ہے، بلکہ آفتاب کی طرح تنہا اور بے عدیل ہے۔ کوئی تار نہ آفتاب کی طرح روشن ہوتا ہے، اور نہ اس کی طرح غروب ہوتا ہے۔ سورج کا تنہا اور عدیم الطیر ہونا اس کی خوبی اور اس کے لئے باعث فراغت ہے، یہ مضمون میر نے دیوان ششم میں یوں باندھا ہے۔

تجربہ کا فراغ ہے یک دولت عظیم

بھاگے ہے اپنے سائے سے بھی خوشتر آفتاب

لہذا آفتاب کی طرح میں بھی اس قدر یکہ و یکتا ہوں کہ میرا سایہ تک نہیں۔ اور میرا زوال بھی آفتاب ہی کے زوال کی طرح روشن اور بے عدیل ہے۔

روشنی طبع کا مضمون میر علی اوسط رشک نے تمثیلی انداز میں باندھا ہے، لیکن ان کا ثبوت نامکمل

رہ گیا۔

سچ یہ ہے روشنی طبع بلا ہوتی ہے

چاند کامل جو ہوا نقص بھی درکار ہوا

۲۶۶

۷۵۵

سید ہو یا چمار ہو اس جا وفا ہے شرط
کب عاشقی میں پوچھتے ہیں ذات کے تئیں = کے تئیں = کے بارے میں

۲۶۶/۱ اس شعر میں ”اس جا“ اسی قسم کا زور رکھتا ہے جیسا کہ ۲۶۵/۳ میں ”یہ نا تو اس“ کی بحث میں مذکور ہوا۔ ”اس جا“ میں دوسرا لطف یہ ہے کہ ”عاشقی“ جو ایک صورت حال ہے، اسے جگہ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ اردو کا خاص محاورہ ہے، لیکن اس کے برتنے میں سلیقہ بہت درکار ہوتا ہے۔ ”عاشقی میں“ کہہ کر صورت حال کی مکانیت کو مستحکم کیا ہے، اس طریقہ کار کو برتنے میں ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ ”عاشقی“ (یعنی عشق کرنا، عشق میں مبتلا ہونا، اور عشق کے لوازمات سے معاملہ کرنا) کی اہمیت عاشقوں (یعنی عشق کرنے والوں) سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ انفس (یعنی انفرادی شخصیت، یا اشیا کی انفرادی حیثیت) اہم نہیں ہے۔ بلکہ آفاق (یعنی مکمل صورت حال، عمومی وجود) اہم ہے۔ ہماری شاعری (اور تہذیب و فکر و فلسفہ) کا یہ اصول یہاں بڑی خوبی سے کارفرما ہے۔ مثلاً مصرع ثانی اگر یوں ہوتا

کب عاشقوں سے پوچھتے ہیں ذات کے تئیں

تو مرکزی اہمیت عشق کی نہیں، بلکہ انفرادی عاشقوں کی ہوتی۔ یعنی آفاقی کی جگہ انفس کو مرکزیت حاصل ہو جاتی۔ حالی کا زمانہ آتے آتے ہماری تہذیب میں (غالباً مغرب کے زیر اثر) آفاق کے بجائے انفس کو مرکزی مقام حاصل ہونے لگا تھا۔ چنانچہ دیکھیے حالی نے میر کے مضمون کو یوں بیان کیا ہے۔

قیس ہو کوہ کن ہو یا حالی

عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں

حالی کے یہاں عاشقی اہم تو ہے، لیکن مرکزی اہمیت انفس (یعنی قیس، کوہ بن اور حالی) کی ہے جو عاشقی کرتے ہیں۔ حالی کا شعر نہایت عمدہ ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ”کچھ“ تو بہت پر زور ہے۔ لیکن تہذیبی مفروضات (cultural assumptions) کی تہذیبی کے باعث ان کا شعر میر کی دنیا

سے الگ ہو جاتا ہے۔

اب میر کے شعر میں ”سید ہو یا چمار“ پر غور کیجئے۔ یہاں بھی عمومیت ہے۔ پھر اس فقرے میں ہندوستانی تعقبات و تصورات کو پوری طرح سمو کر بات کو فوری اور زمینی کر دیا ہے۔ برہمن شیخ وغیرہ کہتے تو وہ عمومیت نہ حاصل ہو سکتی جو رسم و رواج اور معاشرت کے حقائق پر مبنی ہے۔ یہ دونوں الفاظ (سید اور چمار) ایک پورے معاشرے، اس کے طبقات، اس کی اچھائی برائی، سب کو محیط ہیں۔ محمد حسن عسکری نے بعض کہاوتوں اور محاوروں کے حوالے سے بھی یہی بات کہی ہے کہ ان میں ایک پورا تہذیبی تناظر منعکس ہو جاتا ہے۔ پھر سید اور چمار کے ساتھ لفظ ”ذات“ کو جتنی مناسبت ہے اتنی قس، کوکبن، حالی وغیرہ ناموں سے نہیں ہے جو حالی کے شعر میں مذکور ہیں۔

میر کے بارے میں کئی لوگوں (مثلاً قاضی عبدالودود) نے شک ظاہر کیا ہے کہ وہ سید نہ تھے۔ محمد حسین آزاد نے بھی اپنے انداز میں یوں لکھا ہے کہ شک کی بنیاد پڑنا لازماً تھی۔ حقیقت جو بھی ہو (اور میر کی سیادت یا عدم سیادت کا ان کے شاعرانہ مرتبے سے کوئی تعلق بھی نہیں) یہ امر واقعہ ہے کہ میر نے ”سید“ اور ”چمار“ کو دو انتہاؤں کے طور پر اکثر استعمال کیا ہے۔

اے غیر میر تجھ کو گر جوتیاں نہ مارے

سید نہ ہووے پھر تو کوئی چمار ہووے

(دیوان اول)

لہذا سید اور چمار کہہ کر میر نے اپنے خیال میں سب سے زیادہ ”شریف“ اور سب سے زیادہ ”حقیر“ کا ذکر کر دیا ہے۔ اس طرح مملکت عشق میں ہر چھوٹے اور ہر بڑے کو بشرط و فابرا قرار دے دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی بشر دوستی (Humanism) ہے جس پر اسلامی تہذیب اور تصوف کی گہری چھاپ ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس میں ذات پات اور طبقہ بندی کا بھی شعور ہے جسے رجعت پرستانہ کہنا ضروری ہے۔ بشر دوستی اور ذات پات کی تفریق کا یہ جذبہ شعر میں بیک وقت موجود ہونے کی وجہ سے اس میں عجب طنزیہ لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ایک طرف تو یہ طنز خود متکلم اور اس کے ہم خیال لوگوں کے معتقدات پر ہے جو انسانوں میں ذات پات کی تفریق روا رکھتے ہیں۔ تو دوسری طرف یہ ان اہل ظاہر پر بھی طنز ہے جو عشق کو چند لوگوں کی میراث سمجھتے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ شعر عشق کی درویش صفت بشر دوستی کا آئینہ

دار ہے۔

غالب نے اس مضمون کو اپنی مخصوص تعظیاتی انداز میں لکھا ہے۔ ان کے یہاں کیفیت بہت کم ہے، جب کہ میر کا شعرا تے معنی کا حامل ہوتے ہوئے بھی کیفیت سے بھی بھرپور ہے۔

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے

مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو براہمن کو

سید اور چمار کی دوئی کو میر سے براہ راست مستعار لے کر سلیم احمد نے عمدہ شعر کہا ہے۔

گانٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات

ہو کے سید بنے سلیم چمار

سلیم احمد کے شعر کو میں نے میر سے براہ راست مستعار اس لئے کہا کہ سلیم احمد (جیسا کہ انھوں نے اپنی خودنوشت میں لکھا ہے) سید نہ تھے۔ اس شعر میں ”سید“ اور ”چمار“ استعارہ ہے، آپ بیتی نہیں۔ میں یہ بات پوری طرح واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں ذات پات کی تفریق کو غلط اور سماجی نا انصافی پر مبنی سمجھتا ہوں، نہ ہی میں اس ”دوئی“ کا حامی ہوں جس کا ذکر میر اور سلیم احمد کے اشعار میں ہے۔ میں نے ان چیزوں کا تذکرہ اشعار کے حوالے سے کیا ہے، اپنے تصورات کے حوالے سے نہیں۔

۲۶۷

كوش ديوار نك تو جا نالے
اس ميں گل كو بهي كان هوتے هيں

۲۶۷/۱ اردو ادب كى تاريخ مفروضوں اور فرضى بيانات سے بھري پڑى ہے۔ ان ميں سے ايك مفروضہ يہ بهى ہے كه اٹھارويں صدى كے شروع ميں دلى ميں ”ايہام گوئى“ كى تحريك بهت مقبول تھى۔ پھر مرزا مظہر جانجاناں وغيره كے زير اثر خود ”ايہام گويوں“ (مثلاً شاہ حاتم) نے رنگ بدلا۔ آہستہ آہستہ ايہام گوئى ختم ہو گئى اور اس كى جگہ جذبات و محسوسات كا سادہ، بے تكلف اور كيفيت آگيں بيان دلى والوں كا طرز ٹھہرا۔ اس دعوے كے ثبوت ميں اشعار كا شمار نهيں چش كيا جاتا كه (مثلاً) ۱۷۵۰ء كے بعد فلاں فلاں شعرا كے (مثلاً) اسى يا نوے فى صدى شعروں ميں ايہام نهيں ہے۔ نہ ہى ”ايہام گو“ شعرا (مثلاً) آبرو، ناجى، شروع كے شاہ حاتم) كے اشعار كا شمار چش كيا جاتا ہے كه ان كے يہاں (مثلاً) پچاس فى صدى شعروں ميں ايہام ہے۔ ہمارے نقاد اور مورخ كرتے يہ يں كه اكاد كا شعروں كے بيانات اور اشعار پر تكيہ كر كے حكم لگا ديتے يں كه فلاں زمانے نك ”ايہام گوئى“ مقبول رھى، اور پھر اس كے بعد مترك و مردود ٹھہري۔

واقعہ يہ ہے كه ”ايہام گوئى“ كبھى مترك نهيں ہوئى۔ اور هوتى بهى كيے؟ ايہام دراصل رعايت كا اور رعايت، معنى آفرينى كا ذريعہ ہے۔ اور ہمارى زبان كى بڑى خوبىوں ميں سے ايك يہ بهى ہے كه اس ميں رعايت اور مناسبت كے امكانات بهت يں، كوئى بهى تخلىقى شخصيت، اگر وہ زبان شناس ہو، ايہام اور رعايت سے دامن گرداں نهيں ہو سكتى۔ اچھا شاعر زبان كے تمام امكانات كو نظر ميں ركھتا ہے اور ان كو بروے كار لاكر ”لفظ سخن“ پيدا كرتا ہے۔ (”لفظ“ كے سلسلے ميں ملاحظہ ہو ۲۲۰/۲)۔ بہر حال، ”ايہام گوئى“ كے زوال كى دليل ميں جو شعر چش كے جاتے يں ان ميں سے كچھ حسب ذيل يں۔

يك رنگ ہوں آتى نهيں خوش مجھ كو دورنگى

مگر خن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

(سودا)

یہ شعر دراصل درد کے مندرجہ ذیل شعر کا جواب ہے۔ اس کا کچھ خاص تعلق ایہام کے انکار سے نہیں۔

از بلکہ ہم نے نام دوئی کا منادیا

اے درد اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

درد یہ کہہ رہے ہیں کہ ہم نے دوئی کا نام ہر جگہ منادیا، اب صرف شعر میں ایہام رہ گیا، اور کہیں دوئی نہیں۔ سودا اس کا جواب دیتے ہیں کہ میں اس قدر یک رنگ ہوں کہ میں شعر میں بھی ایہام کو نہیں مانتا۔ اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ایہام کے وجود کا قائل نہیں۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ سودا ایہام کو براہی کہہ رہے ہوں۔ وہ صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ میں نے اس درجہ یک رنگی اختیار کر رکھی ہے کہ میں ایہام تک کے وجود کا منکر ہوں، اور لطف یہ ہے کہ اس بیان میں ایہام ہے، کیونکہ ”رہ گیا“ کے ایک معنی ”بیکار ہو گیا“ معطل ہو گیا“ وغیرہ بھی ہیں۔ بہر حال اگر یہ فرض بھی کر لیا جائے کہ سودا کا مطلب یہی اور صرف یہی ہے کہ میں ایہام کو پسند نہیں کرتا تو درد کا شعر بہر حال موجود ہے، جس میں ایہام کے وجود کا اقرار ہے۔ درد بہر حال آبرو، ناجی، یک رنگ وغیرہ ”ایہام گویوں“ کے بعد کے شاعر ہیں۔ اور درد و سودا دونوں کے یہاں عملاً ایہام خاصا نمایاں بھی ہے۔ سودا کے خود اس شعر میں ایہام موجود ہے۔ (ایہام کا ہوں میں۔ ایہام کہوں میں۔)

انکار ایہام کی دلیل میں میر کا یہ شعر بھی اکثر (بلکہ سودا کے شعر سے زیادہ) پیش کیا جاتا ہے۔

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے

کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

اس شعر کے سلسلے میں پہلی بات یہ کہ یہ دیوان دوم کا ہے۔ یہ دیوان ۱۵۵۲ کے بعد اور ۱۷۷۵ کے پہلے تیار ہوا۔ لہذا اس وقت تک ”ایہام گوئی“ اتنی اہم تو تھی ہی کہ میر کو اس کا ذکر کرنا پڑا۔ دوسری بات یہ کہ یہ شعر دراصل ایہام کی تعریف و تحسین ہے، کہ میر کے شعروں میں ایہام بھی نہیں ہے پھر بھی ان کے شعر دل کو کھینچتے ہیں۔ یعنی ایہام ایسی چیز ہے جس کے ہونے سے دل شعر کی طرف کھینچتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ

میر کے یہاں ایہام کی کمی نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجاہل عارفانہ ہے۔

شاہ حاتم کا ۱۷۴۶ کا شعر ہے۔

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش

حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس شعر سے البتہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر بے سعی و تلاش کے صاف شعر مل جائے تو ایہام کو، (جس میں بہر حال سعی و تلاش کی ضرورت ہو سکتی ہے) کیوں اختیار کریں؟ یعنی اس میں ایہام کی برائی نہیں ہے۔ ہاں ایہام کے علاوہ اور طرح کے امکانات کا ذکر ضرور ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ۱۷۴۶ کے بعد بھی شاہ حاتم ایہام پر مبنی شعر کہتے رہے۔ اس زمانے کا ایک شعر انعام اللہ خاں یقین کا ہے۔

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین

کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضمون کا تلاش

اس شعر سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس زمانے تک ایہام بہت مقبول تھا، اور دوسری بات یہ کہ حاتم کی طرح یقین بھی شعر سازی کے دوسرے امکانات کی بات کر رہے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی شعرا نے، چاہے وہ دلی کے ہوں یا لکھنؤ کے، ایہام کو کبھی ترک نہیں کیا۔ میر کے یہاں کثرت سے ایہام نظر آتا ہے، اور آخر وقت تک موجود ہے۔ زیر بحث شعر کو میں نے انتخاب میں اس لئے درج کیا ہے کہ یہ شعر بظاہر صرف ایہام کی خاطر کہا گیا ہے۔ گزشتہ صفحات میں ایہام اور ضلع کی بہت سی مثالیں ہیں (ضلع بھی ایہام کی ایک شق ہے)۔ لیکن ایسے شعر نہیں ہیں جن میں محض ایہام ہو۔

”دیوار کے بھی کان ہوتے ہیں“ یا ”دیوار ہم گوش دارد“ کی بنیاد پر دیوار کے کان فرض کر کے نالے سے کہا ہے کہ تو کم سے کم باغ کی دیوار کے کانوں تک تو پہنچ جا۔ پھول کی پتھڑی کو کان سے تشبیہ دیتے ہیں، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ کانوں کے باوجود پھول بہرا ہے کیوں کہ وہ بلبل کا نالہ نہیں سنتا۔ ”کان ہوتا“ محاورہ ہے، اس کے معنی ہوتے ہیں ”تنبیہ ہو جانا“، لہذا اگر نالہ دیوار کے کان تک پہنچا تو پھول کو بھی تنبیہ ہو جائے گی۔ (یعنی پھول کے بھی کان ہو جائیں گے) مزے دار شعر ہے۔ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے، جیسا کہ ایہام میں اکثر ہوتا ہے۔

تھوڑا سا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس شعر میں ایہام پر مبنی معنی آفرینی کے علاوہ مضمون پر مبنی معنی آفرینی بھی ہے۔ میر شاعر ہی اتنے خطرناک ہیں کہ ان کے شعر پر بھرپور توجہ نہ کریں تو اس بات کا امکان رہتا ہے کہ شعر کے ساتھ پورا انصاف نہ ہوگا۔ اس شعر میں مضمون پر مبنی معنی آفرینی ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ صورت حال میں کئی کنائے اور کئی امکانات ہیں۔ (۱) متکلم کسی مغنی یا پرندے سے یہ بات کہہ رہا ہے۔ (۲) متکلم خود مغنی یا پرندہ ہے۔ (۳) متکلم یا اس کا مخاطب قفس میں ہے، اس لئے اس کی آواز باغ کے اندر نہیں پہنچتی (۴) متکلم یا اس کا مخاطب باغ کے باہر ہے اور اس کو باغ تک یا باغ کے اندر جانے کی اجازت نہیں۔ (۵) نالہ اتنا دھیمہ ہے کہ اس کی آواز دور تک نہیں جاتی، اس لئے اس سے کہا جا رہا ہے کہ اتنا تو بلند ہو کہ گوش دیوار تک پہنچ سکے۔ (۶) نالے کی بلندی اور دیوار کی بلندی میں ربط ہونے کی وجہ سے ”نالہ“ اور ”دیوار“ میں ضلع کا تعلق ہے۔ (۷) ”گوش“ بمعنی ”گوشہ“ بھی ہے۔ اس طرح ”گوش“ اور ”دیوار“ میں بھی ضلع کا تعلق ہے (کیوں کہ ”گوشہ دیوار“ بمعنی ”دیوار کا کونا“ مستعمل ہے۔) (۸) مصرع اولیٰ کا لہجہ دعائیہ ہے، یعنی اے نالے، گوش دیوار تک تو جا۔ (۹) ”تو“ ”کو“ ”تو“ (واحد حاضر) بھی فرض کر سکتے ہیں، یعنی اے نالے، تو گوش دیوار تک جا۔ اس صورت میں بھی دعائیہ لہجہ ہو سکتا ہے، لیکن امریہ لہجہ حاوی ہے۔ اگر ”تو“ کو واحد حاضر نہ فرض کریں تو دعائیہ لہجہ یا تمنائی لہجہ حاوی ہے۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے۔

شور نہیں یاں سنتا کوئی میر قفس کے اسروں کا
گوش نہیں دیوار چمن کے گل کے شاید کان نہیں

۲۶۸

آتا ہی تیرے کوچے میں ہوتا جو میریاں
کیا جانے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

۲۶۸/۱ اس طرح کے شعر میر نے بہت سے کہے ہیں۔ ان میں سب سے بہتر شعر غالباً وہ ہے جو
۳۸/۱ پر ہے۔ ۳۴/۱ بھی قابل توجہ ہے۔ علاوہ بریں دیوان سوم کے بھی یہ دو شعر بہت خوب ہیں۔

(۱) کل جا کے ہم نے میر کے ہاں یہ سنا جواب

مدت ہوئی کہ یاں تو وہ غربت وطن نہیں

(۲) راہ و روش کا ہودے ٹھکانا تو کچھ کہیں

کیا جانے میر آگئے تھے کل کدھر سے یاں

دیوان دوم کا ایک شعر تو شعر زیر بحث کی بازگشت معلوم ہوتا ہے۔

کوچے میں تیرے میر کا مطلق اثر نہیں

کیا جانے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

شعر زیر بحث میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر اتنے عمدہ اشعار میں بھی ممتاز
ہے۔ کیفیت اور مضمون اور معنی تینوں کی یک جائی اس شعر میں ایسی ہے کہ اس کی مثال مشکل سے ملے
گی۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے۔ (۱) معشوق خود میر کا احوال لینے آیا ہے کہ میر کہاں ہے، کس حال
میں ہے؟ (۲) اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو بھی میر سے کچھ لگاؤ ہے۔ (۳) دوسری وجہ یہ
ہو سکتی ہے کہ میر اتنے دنوں سے غیر حاضر ہے کہ معشوق کو بھی تشویش ہوئی کہ وہ کہاں چلا گیا۔ (۴) تیسری
وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو میر کی کمی اس لئے محسوس ہوئی کہ اسے میر سے کچھ کام ہے۔ مثلاً معشوق کا
مشغلہ تھا میر پر قلم و ستم کر کے اوقات گزاری کرنا۔ اب میر نہیں ہے تو معشوق کو صرف اوقات کے لئے کوئی
مشغلہ نہیں۔ فرقی انجدانی کا کیا عمدہ شعر ہے۔

رہم از کوے تو اے خوبہ جفا کردہ بگو
 صرف اوقات بہ آزار کہ خواہی کردن
 (تیرے کوچے سے میں چلا گیا۔ اے تو، جسے
 مجھ پر جفا کرنے کی عادت تھی، اب یہ بتا کہ کس
 پر ظلم کر کے تو صرف اوقات کرے گا؟)

یا اگر تم کا ہدف درکار نہیں ہے تو کوئی ایسا کام ہے جس میں جاننا بے فہم کی ضرورت ہو، اور میر
 ہی جیسا شخص ایسی جاننا بازی کر سکتا ہے۔ (۵) یہ بات سب پر ظاہر ہے کہ اگر میر موجود ہوتا، یعنی دنیا میں
 ہوتا یا شہر یا ہستی میں ہوتا تو معشوق کے ہی کوچے کو جاتا۔ معشوق کا میر کے بارے میں استفسار ایک طرح
 سے غیر ضروری ہے۔ میر چاہے بیمار ہوتا یا معذور ہوتا، لیکن بشرط زیت وہ معشوق کے ہی کوچے میں
 جاتا۔ (۶) جن محلے والوں، یا جس سے پوچھا گیا ہے کہ میر کہاں ہے، وہ معشوق کو پہچانتے ہیں۔ لہذا وہ
 صرف یہ کہتے ہیں کہ میر ہوتا تو تمہارے ہی کوچے میں جاتا۔ یعنی معشوق اتنا مشہور شخص ہے اور اس سے
 میر کا عشق اتنی شہرت رکھتا ہے کہ سب لوگ اس بات کو جانتے ہیں اور معشوق کو پہچانتے ہیں۔

یہ تو ہوئے مصرع اولیٰ کے نکات۔ اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ (۱) میر کوئی دیوانہ، خانہ خراب
 شخص ہے۔ محلے والے اس کے بارے میں صرف اتنا جانتے ہیں کہ وہ معشوق کی گلی میں پایا جاتا ہے۔ وہ
 اگر وہاں نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غالباً دنیا ہی میں نہیں ہے۔ (۲) محلے والوں کو میر سے کوئی
 خاص دلچسپی نہیں، کیوں کہ وہ غائب ہو گیا ہے، لیکن کسی کو اس کے بارے میں علم نہیں کہ کب گیا، کہاں گیا۔
 (۳) یا شاید دلچسپی تو ہے، لیکن اس کو جانا ہوا دیکھ کر وہ سمجھے کہ یہ کوئے معشوق ہی کو جا رہا ہے۔ اب معلوم ہوا
 کہ وہ وہاں نہیں ہے تو کسی کو نہیں معلوم کہ وہ کدھر نکل گیا۔ (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ میر رات کے وقت یا
 کسی ایسے وقت محلے سے غائب ہوا ہو جب کسی نے اس کو دیکھا ہی نہ ہو۔ (۵) میر کی مثال کسی ایسے
 خانماں خراب فقیر کی سی ہے جو محلے میں کہیں پڑا رہتا ہے۔ کسی کو اس کے آنے جانے سے کوئی خاص دلچسپی
 نہیں ہوتی۔ اس کی کمی تب محسوس ہوتی ہے جب کوئی اس کے بارے میں پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟ اب
 لوگوں کو احساس ہوتا ہے کہ وہ فقیر تو واقعی دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے، خدا معلوم کہاں چلا گیا۔ (۶) اب
 لوگ کچھ رنجیدہ بھی ہوتے ہیں اور معشوق کو بھی ہلکی سی ملامت کرتے ہیں کہ اب تمہارے پوچھنے کا کیا

فائدہ ہے؟ خدا معلوم میرے کدھر نکل گیا۔ مصرع ثانی کا آخری ٹکڑا ”کچھ خبر نہیں“ طنزیہ اور استفہامی بھی ہو سکتا ہے، کہ معشوق سے پوچھا ہے، ”تمہیں کچھ خبر نہیں؟“

پورے شعر میں عشق کی دیوانگی، بے چارگی، استغراق فی المعشوق کی کیفیت ہے، لیکن میر کے خاص انداز کی طرح یہاں بھی ترجمہ انگیزی اور ماتم کوئی یا رسمی درد انگیزی نہیں، بلکہ ایک طرح کا وقار ہے۔ معشوق کا خود پرسان حال ہونا اور لوگوں کا اسے فوراً پہچان لینا بالکل نئے مضمون بھی ہیں۔

۲۶۹

شاہد لوں۔ میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

۲۶۹/۱ اس سے مشابہ مضمون ظفر اقبال نے یوں باندھا ہے

حاکم شہر نے انصاف کیا میرا بھی
کی بہت اہل محلہ کی حمایت اس نے

ظفر اقبال کے یہاں طنز کی کیفیت ہے، لیکن طنز اکہرا ہے۔ ہاں ”اہل محلہ“ کے ذکر سے شعر میں ایک پورے معاشرے کا حوالہ ضرور قائم ہو گیا ہے۔ میر کا مضمون تہ دار ہے۔ پرانے زمانے میں ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ جب کسی سربراہ آوردہ شخص کو سزائے موت دینی ہوتی تھی تو ایک محضر تیار کرتے تھے جس پر اس شخص کے واجب القتل ہونے کے دلائل، اور معتبر لوگوں کے دستخط ہوتے تھے۔ مشہور ہے کہ جب واجد علی شاہ کی خدمت میں انگریزوں کا پروانہ معزولی پیش کیا گیا جس میں خود ان کے بعض خاص لوگوں کے حوالے سے واجد علی شاہ پر فرد جرم قائم کی گئی تھی تو انھوں نے یہ شعر پڑھا۔

لاؤ تو قتل نامہ ذرا میں بھی دیکھ لوں

کس کس کی مہر ہے سر محضر لگی ہوئی

بعض لوگ کہتے ہیں کہ یہ شعر میر محبوب علی خاں آصف جاہ نظام حیدر آباد کا ہے۔ اگر ایسا ہے تو واجد علی شاہ سے اس کا انتساب درست نہیں۔ لفظ ”محضر“ میر کے شعر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ شکلم ایسا شخص ہے جس کا اب کوئی یار و مددگار نہیں۔ وہ اب دنیا میں بالکل تنہا ہے۔ اہل محلہ، جن سے امید ہوتی کہ اس کے حق میں گواہی دیں گے، وہ پہلے ہی سے شکلم کے واجب القتل ہونے کی تصدیق کر چکے ہیں۔ لطف (یا الیہ) یہ ہے کہ جرم کی نوعیت نہیں بتائی گئی ہے۔ کاٹکا کے نادل (The Trial) کی طرح شکلم ماخوذ تو ہے اور اس پر تعزیر بھی ثابت ہے، لیکن جرم کیا ہے، یہ اسے نہیں معلوم، بلکہ شاید کسی کو نہیں

معلوم۔ ”محضر“ کا لفظ حکم کی اہمیت اور سربر آوردگی کو واضح کرتا ہے اور اس کی بے چارگی اور بے گناہی پر بھی دال ہے۔ خوب شعر ہے۔ اس کے مقابلے میں دیوان اول ہی میں اس مضمون کو ذرا بدل کر اور بہت ہلکا کر کے کہا ہے۔

کافی ہے مہر قاتل محضر پہ خوں کے میرے

پھر جس جگہ یہ جاوے اس جا ہی معتبر ہے

مزید ملاحظہ ہو ۳۳۱/۳، جہاں صورت بالکل برعکس ہے۔

۲۷۰

۷۶۰ تجھے بھی یار اپنا یوں تو ہم ہر بار کہتے ہیں
و لے کم ہیں بہت وے لوگ جن کو یار کہتے ہیں

معاذ اللہ دخل کفر ہو اسلام میں کیوں ہی
غلط اور پوچ نامعقول بعضے یار کہتے ہیں

علم کو کب ہے وجہ تسمیہ لازم سمجھ دیکھو
سلیمانی میں کیا زنا رہے زنا کہتے ہیں
”علم“= نام
سلیمانی= ایک پتھر جس
میں دھاریاں ہوتی ہیں

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں
دھڑکا= خوف

۲۷۰/۱ الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ مصرعین میں دو دو معنی ہو گئے ہیں۔ پہلے مصرع اولیٰ کو لیجئے۔
(۱) ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا یار کہتے ہیں۔ (۲) (۱) یار ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا کہتے ہیں۔
اب مصرع ثانی دیکھئے۔ (۱) لیکن وہ لوگ بہت کم ہیں جن کو یار کہتے ہیں (یعنی جو صحیح معنی میں ”یار“
کہلانے کے مستحق ہوں۔ (۲) لیکن ایسے لوگ بہت کم ہیں جن کو (سب) ”لوگ“ ”یار“ کہتے ہیں۔ ”یار“
بمعنی دوست بھی ہے اور بمعنی معشوق بھی۔

اب سوال یہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے؟ اگر مخاطب معشوق ہے تو مدعا یہ ہوا کہ اگرچہ ہر بار
اس کو اپنا (یا اپنا یار) کہہ کر بات کرتے ہیں، لیکن ایسے لوگ کم ہیں جنہیں صحیح معنی میں دوست کہا جائے۔

یعنی تم معشوق تو ہو لیکن دوست (یعنی یہی خواہ) نہیں ہو۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ تم تمہیں اپنا معشوق تو کہتے ہیں لیکن تم بھی معشوقی نہیں ہے۔ ایسے لوگ کم ہیں جن کو بر بنائے معشوقی لفظ ”یار“ سے مخاطب کیا جائے۔ یعنی تم میں معشوقانہ ادائیں نہیں ہیں، تم تو ظلم و ستم نہیں کرتے، انداز و غمزہ نہیں دکھاتے، وغیرہ۔ تیسرے معنی یہ ہو۔ کہ ہم کو تمہیں بھی اپنا یار کہتے ہیں، لیکن ایسے لوگ ہیں جن کو سب لوگ یار کہتے ہوں۔ یا ایسے لوگ بہت نہیں ہیں جن کو میں یار کہتا ہوں۔ لہذا تم ایک منتخب فرقے کے فرد ہو۔ ان تمام معنی کی رو سے مشکل معشوق پر اپنی برتری جتا رہا ہے۔

اگر مخاطب معشوق نہیں ہے تو وہ پھر کوئی عام شخص ہے اور مشکل اس سے کہہ رہا ہے کہ لفظ ”یار“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ محض معاشرتی طور پر رواداری میں کسی کو یار (یعنی دوست یہی خواہ) کہہ دیا جائے، اور ایک یہ کہ کوئی شخص واقعی معشوق ہو اور اس کے لئے ”یار“ کا لفظ استعمال کیا جائے۔ اگر ہم تمہیں ہر بار ”یار“ کہہ کر مخاطب کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم معشوق بھی ہو۔

۲۷۰/۳ ۲۷۰/۲ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ شعر بہت اچھے نہیں ہیں لیکن میں نے ان کو انتخاب میں اس لئے رکھا ہے کہ ہودا اور ٹیک چند بہار کے ایک ایک شعر کا حوالہ جانے بغیر ان کے معنی سمجھ میں نہیں آتے۔ خود سودا کا شعر، جو ان کے نعتیہ قصیدے کا مطلع اول ہے خاصا مشکل ہے۔

ہوا جب کفر ثابت ہے یہ تمغای مسلمان
نہ ٹوٹی شیخ سے زنا ر تسبیح سلیمانی

بہار کا شعر ہے۔

اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنا ر کہتے ہیں
سودا کے مضمون کو غالب نے بہت بہتر طریقے سے ادا کیا ہے
وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

سودا کا شعر اس مضمون پر قائم ہوا ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو دھاری ہوتی ہے اسے ”زنا ر“

کہتے ہیں۔ زنا رعلامت ہے کفر کی۔ اب ظاہر ہے کہ سنگ سلیمانی کی ”زنا“ کو تو کوئی توڑ سکتا نہیں۔ لہذا شیخ بھی اس زنا کو نہیں توڑ سکتا۔ اور اگر زنا ٹوٹ نہ سکی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ باطل نہ تھی۔ زنا اس لئے نہ ٹوٹ سکی کہ وہ پتھر میں پیوست تھی۔ یعنی سنگ سلیمانی اپنے عقیدے میں ثابت قدم تھا۔ (کیونکہ زنا اس کے دل میں پیوست تھی۔) اس طرح ثابت ہوا کہ اگر کفر ثابت قدمی اور استقلال حاصل کر لے تو اسے اسلام کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ مراد یہ ہوئی کہ وفاداری اور ثابت قدمی ایمان و اسلام کی اصل ہے۔ دلیل یہ ہے کہ سنگ سلیمانی میں زنا اس قدر ثابت قدم ہوتی ہے کہ شیخ بھی اسے نہیں توڑ سکتا ہے۔ اگر زنا باطل ہوتی تو شیخ، جو حق کا نمائندہ ہے، اسے توڑ سکتا۔

ظاہر ہے کہ سودا نے اس شعر میں مذہب کلامی اور دعویٰ و دلیل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ میر خاں سے وسیع الشرب شخص تھے، لیکن خدا معلوم کیوں ان کو یہ شاعرانہ دلیل اور مضمون مذہبی حیثیت سے بہت قابل اعتراض معلوم ہوا۔ سودا کا شعر معمولی ہے، اور اس پر فنی اعتراضات بھی ممکن ہیں۔ لیکن میر نے فنی اعتراض کرنے کے بجائے مذہبی اعتراض کیا۔ پھر دوسرے شعر میں مذہب کلامی کی قسم کی ایک دلیل بھی دی، جو خود بہت بودی ہے۔ فیک چند بہار کے شعر میں سودا کے شعری پیچیدگی نہیں ہے۔ لیکن ان کا استدلال وہی ہے جو سودا کا ہے، اور ان کے اسلوب میں برجستگی زیادہ ہے۔

قطعے کے پہلے شعر میں میر نے بہار اور سودا پر حملہ کیا ہے جو لوگ کہتے ہیں کہ کفر بھی اسلام میں داخل ہے، وہ غلط اور پوچ اور نامعقول بات کہتے ہیں۔ معاذ اللہ بھلا اسلام میں کفر کا دخل کہاں ہو سکتا ہے؟ دوسرے شعر میں وہ کہتے ہیں کہ بہار و سودا کی یہ دلیل غلط ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو زنا ہے وہ وہی چیز ہے جو کافروں کی زنا ہوتی ہے۔ کسی نام کے لئے کوئی وجہ تسمیہ ضروری نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو اس نام میں اور اس چیز میں کوئی منطقی تعلق بھی ہو۔ سنگ سلیمانی میں محض دھاری ہوتی ہے، زنا نہیں۔ لیکن اسے زنا کہتے ہیں، محض نام رکھ دینے سے وہ دھاری زنا کا مرتبہ تو نہ اختیار کر لے گی۔

میر نے یہ بات تو صحیح کہی ہے کہ نام کی وجہ تسمیہ ضروری نہیں۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو وہ اس کی صفت بھی ہو۔ جدید علم لسان اس بات پر بہت زور دیتا ہے، لیکن مسلمان فلاسفہ کو بھی یہ بات معلوم تھی۔ پھر بھی، استعاراتی معنی کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس قائم کرنا اردو و فارسی

شاعروں کا خاص شیوہ رہا ہے۔ خود میر نے صد ہا بار ایسا کیا ہے۔ پھر انہیں اعتراض کرنے کا محل نہ تھا۔ معلوم ہوتا ہے یہ غزل جس زمانے کی ہے ان دنوں میر پر مذہبیت غالب تھی۔ اس کا ثبوت اس غزل کے مقطع سے بھی ملتا ہے۔

سگ کو میر میں اس شیر حق کا ہوں کہ جس کو سب
نئی کا خویش و بھائی حیدر کرار کہتے ہیں
میر کے یہاں دو چار شعرا ایسے ضرور ہیں جن میں غلو آ میر تشیع کی جھلک ہے۔ مثلاً۔
تھی گنگوے باغ فدک جز فساد کی
جانے ہے جس کو علم ہے دیں کے اصول کا

دعویٰ جو حق شناسی کا رکھے سو اس قدر
پھر جان بوجھ کر یے تلف حق بتول کا
(دیوان دوم)
ہے متحدہ نی و علی و وصی کی ذات
یاں حرف معتبر نہیں ہر بوالفضول کا
(دیوان چہارم)

لیکن عقیدے کا جوش اور بات ہے، مذہبیت کا تعصب اور بات۔ جن میر نے بہار اور سودا کے اس خیال کو
شاعرانہ کے بجائے مذہبی سطح پر زیر بحث لا کر مورد اعتراض ٹھہرایا، انہیں کا یہ شعر بھی ہے۔
اس کے فروغ حسن سے جھلکے ہے سب میں نور
شمع حرم ہو یا کہ دیا سومات کا
(دیوان دوم)

لہذا یہی کہنا پڑتا ہے کہ میر نے جس وقت سلیمانی میں کیا زنا رہے والے شعر کہے تھے اس
وقت ان پر شاعری کے بجائے مذہبیت غالب تھی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر کے زیر بحث قتلے کا خاص نشانہ

سودا نہیں بلکہ ٹیک چند بہار ہوں۔ میر نے ”نکات الشعرا“ میں ٹیک چند بہار کے ترجمے میں ان کا حوالہ بالا شعر نقل کرنے سے پہلے یہ بھی لکھا ہے کہ ”خدا ہدایتش کند و اسلام نصیب“ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے بہار کے شعر کو خاص طور سے مذہبی مناظرے کے عالم سے قرار دیا اور اس کا جواب دینا ضروری سمجھا۔

کہتے ہیں کہ چند رہان برہمن کے زبردست شعر پر شاہ جہاں بھی خفا ہوا تھا۔

بہیں کرامت بت خانہ مرا اے شیخ

کہ چوں خراب شود خانہ خدا گردد

(اے شیخ میرے بت خانے کی کرامت دیکھ کہ

جب وہ تباہ ہوا تو خانہ خدا بن گیا۔)

ممکن ہے شاہ جہاں نے اس شعر کو خانہ کعبہ پر طنز سمجھا ہو۔ لیکن وہ بادشاہ تھا، شاعر نہ تھا۔ میر نہ صرف شاعر تھے، بلکہ بہت بڑے شاعر تھے۔ ان کے یہاں اس قسم کے تعصب کا اظہار اور وہ بھی اتنے خراب شعروں میں، بہت افسوس ناک ہے۔ اسی لئے انگریزی میں کہتے ہیں کہ ہومر بھی کبھی ادنگھ جاتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ خود میری نے پھر سودا کا مضمون لے کر سودا سے بہتر طریقے سے دیوانہ پنجم میں نظم بھی کر دیا۔

اسلامی کفری کوئی ہو ہے شرط درد عشق

دونوں طریق میں نہیں ناکارہ درد مند

۲۷۰/۴ یہ شعر شاعر کے مرتبے اور منصب کو بیان کرتا ہے اور ہمارے کلاسیکی نظریہ شعر کا حصہ ہے۔ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے اور وہ ہر بات برملا کہتا ہے۔ چاہے وہ اسرار باطن ہوں، یا بلند و پست زمانہ پر رائے زنی ہو، شعر میں ہر مضمون ممکن ہے۔ آتش نے بھی یہ مضمون بیان کیا ہے۔

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے

قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ

آتش کے یہاں تشبیہ بھونڈی اور بے زور ہے۔ لیکن کلیہ بالکل درست بیان ہوا ہے۔ خود

غزل بھی بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے اور نارسائی کے مضمون اس میں حاوی ہیں۔ لیکن اصولاً غزل میں

بھی ہر طرح کا مضمون بیان ہو سکتا ہے۔ یہ بات پرانے شعرا کے قول اور عمل دونوں سے ثابت ہے۔ میر کے یہاں مصرع اوّلیٰ میں تحسینی فقرے بہت خوب ہیں۔ پہلے تو کہا کہ عجب ہوتے ہیں شاعر بھی، یعنی محض تحسین کی۔ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ میں اس فرقے کا عاشق ہوں۔ دوسرے مصرع میں ”اسرار“ کا لفظ بھی بہت خوب رکھا اور شعرا کے بے خوف اظہار کی بنا پر ان سے عشق ہونا بھی نئی اور عمدہ بات کہی۔ آتش کا شعرا ان باتوں سے خالی ہے۔

میر نے دیوان پنجم میں شاعر کے مرتبے پر ایک اور بھی عمدہ شعر کہا ہے۔

شاعر ہومت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں

بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ ”عجب ہوتے ہیں شاعر بھی“ والے شعر میں لفظ ”کا“ بھی بہت بلیغ ہے۔ اگر کہتے کہ ”اس فرقے پر عاشق ہوں“ تو مراد نکلتی کہ میں اس فرقے کے لوگوں سے جنسی عشق کرتا ہوں۔ مثلاً کہتے ہیں کہ فلاں شخص فلاں شخص پر عاشق ہے۔ ”کا“ سے مراد یہ نکلی کہ مجھے اس فرقے کے لوگوں سے بہت محبت ہے۔ مثلاً کہتے ہیں فلاں شخص آم کا عاشق ہے، یا نالوں کا عاشق ہے، یا فلمی اداکاروں کا عاشق ہے، یعنی ان سے بہت شغف و محبت رکھتا ہے۔ دیکھئے اتنے ننھے ننھے لفظوں میں بھی معنویت کا پہلو کتنا اہم ہوتا ہے اور بڑا شاعر کس طرح اس پہلو کو نظر میں رکھتا ہے۔

۲۷۱

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے نہ میر
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

۲۷۱/۱ یہ شعر تقریباً خالص کیفیت کا ہے۔ تقریباً میں نے اس لئے کہا کہ سراسر کیفیت کا شعر ہوتا تو معنی بہت کم ہوتے، یا بالکل نہ ہوتے۔ جیسا کہ بیدل نے کہا ہے ”شعر خوب معنی نہ دارد“۔ یہاں معنی کا پہلو یہ ہے کہ ”کام کھنچنا“ جیسا بدیع محاورہ استعمال کیا ہے۔ یہ فارسی یا اردو کے کسی لغت میں نہ ملا، میر کی ایجاد معلوم ہوتا ہے۔ ”آصفیہ“ نے اسے درج ضرور کیا ہے، اور یہی شعر بھی سند میں نقل کیا ہے۔ لیکن شعر کی قرأت غلط ہے، اس لئے معنی بھی غلط نکالے ہیں۔ آصفیہ میں شعر یوں لکھا ہے۔

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے گا میر
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

”آصفیہ“ نے معنی لکھے ہیں: کام آخر ہونا، مرنا، گذرنا، جان سے جانا۔ ظاہر ہے کہ ”کھنچنے میر“ کی جگہ ”کھنچے گا میر“ پڑھ لیا تو ایسے معنی مستفاد ہی ہوں گے۔ چونکہ کسی اور لغت میں ملتا نہیں، اس لئے صاحب ”آصفیہ“ نے غلط قرأت کی بنا پر معنی قیاس کر لئے۔ ”نور اللغات“ نے بھی غالباً ”آصفیہ“ ہی پر تکیہ کیا ہے، کیونکہ وہاں بھی یہی شعر ”آصفیہ“ والی غلطی کے ساتھ درج ہے اور معنی بھی وہی ہیں، یعنی ”مر جانا“۔ فرید احمد برکاتی نے ”آصفیہ“ کے حوالے سے ”آصفیہ“ کے معنی نقل کئے ہیں، اور پھر اپنے معنی لکھے ہیں ”وقت گذرانا، بسر ہونا“۔ ظاہر ہے کہ برکاتی صاحب نے بھی اندازے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے شعر زیر بحث کا حوالہ نہیں دیا ہے، لیکن دیوان اول کے ہی ایک اور شعر کو نقل کیا ہے۔

تا شام اپنا کام کھنچے کیوں کہ دیکھے
پڑتی نہیں ہے جی کو جفا کار آج کل

اس بات سے قطع نظر کہ اس شعر میں اعلیٰ درجے کا ایہام ہے (آج + کل بمعنی ”چین“)، دونوں اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ میر نے ”کام کھنچنا“ بمعنی ”زندگی باقی رہنا، سانس کا سلسلہ چلتے

رہنا، استعمال کیا ہے۔ یعنی جو بھی کام ہمارے ہیں وہ کل تک جاری نہ رہیں گے، رات ہی کو ان کا سلسلہ منقطع ہو جائے گا۔ اس تازہ محاورے نے مصرعے میں جان ڈال دی ہے۔

اس سلسلے میں ۱۷۲۲ بھی ملاحظہ ہو جہاں ”کام کھنچنا“ سے کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا انجام تک پہنچنا مراد لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی وہی معنی ہیں کہ زندگی کا معاملہ صبح کی منزل تک نہ پہنچے گا۔ تعجب ہے لغت نگاروں پر کہ میر کے تین تین شعر سامنے ہوتے ہوئے بھی یہ محاورہ درج نہ کیا، یا اگر درج کیا تو معنی غلط سمجھے۔

اب دوسرا مصرع دیکھتے ہیں۔ ”یاں“ کا لفظ بمعنی ”میرا، میرے یہاں“ ہے۔ اس طرح اسلوب میں ایک طرح کی لاشخصیت آگئی، گویا اپنا نہیں، کسی اور شخص کا ذکر ہو رہا ہے۔ ”آج شام“ کہہ کر مصرع اولیٰ کا جواز پیدا کر دیا، کہ آج شام سے حال درہم ہے، اس لئے صبح دیکھنے کی امید نہیں۔ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ اور شاموں کو بھی حال درہم ہوتا تھا، لیکن آج حالات کچھ زیادہ ہی برے ہیں۔ پھر حسب معمول سبک بیانی سے کام لیا۔ بات کو بجائے بڑھا چڑھا کر کہنے کے بڑی آہستگی سے، تقریباً درواری کے لہجے میں کہہ دیا۔ کیفیت اتنی زبردست ہے کہ ان کی طرف فوراً دھیان نہیں جاتا۔

جناب عبدالرشید نے مطلع کیا ہے کہ ”چراغ ہدایت میں“ ”کام کشیدن“ بمعنی ”کامیاب ہونا“ درج ہے۔ بات بالکل صحیح ہے، لیکن فارسی محاورے میں ”کام“ بمعنی ”مقصود، غرض، مدعا“ ہے، اور ”کشیدن“ بمعنی ”حاصل کرنا“ ہے، جیسا کہ اشرف مازندرانی کے شعر سے ظاہر ہے جو خان آرزو نے ”کام کشیدن“ کی سند میں نقل کیا ہے۔

کام دل را زان دہن خواہم کشید
از دہان او خن خواہم کشید
(میں اپنے دل کا مدعا اس منہ سے حاصل کروں
گا، اس کے منہ سے لفظ حاصل کر لوں گا، یعنی
اسے اپنا ہم کلام بنالوں گا۔)

ظاہر ہے کہ میر کا محاورہ ”کام کھنچنا“ ہے ”کام (مقصد) کھنچنا“ نہیں۔ ممکن ہے میر نے فارسی محاورے کو دیکھ کر اپنا محاورہ وضع کر لیا ہو۔

۲۷۲

۷۶۵ منظور ہے کب سے سرشوریدہ کا دینا
چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اتاریں

۲۷۲/۱ سر کو دردسریا بوجھ کہنا اور اسے اتارنے کی سعی میں رہنا اور اسے اتار کر خوش ہونا شعر کا عام موضوع ہے۔ ایک بہت عمدہ فارسی شعر ۱۳۸/۴ کی بحث میں گذر چکا ہے۔ شیخ تصدق حسین کی داستان ”ایرج نامہ“ حصہ دوم صفحہ ۴۱۸ پر یہ عبارت ملتی ہے:

اب جو نیچے گردن پر پڑتا ہے تو صاف گلے
کو کاٹ کر نکل گیا۔ سرتن سے جدا ہو کر گرا
اور آواز گلوے بریدہ سے بلند ہوئی: شعر۔
سر بر سر پاک تو فدا شد چہ بجاشد
ایں بارگراں بود ادا شد چہ بجاشد
(میرا سرتیرے پاک سر پر فدا ہو گیا، کیا
اچھا ہوا۔ یہ ایک بارگراں تھا، ادا ہوا۔ کیا
اچھا ہوا۔)

آتش نے بڑے دھوم دھڑاکے سے کہا ہے۔

ادب تا چند اے دست ہوس قاتل کے دامن کا
سنجھل سکتا نہیں اب دوش سے بوجھ اپنی گردن کا

آتش کا شعر تقریباً دو لخت ہے اور مصرع ثانی میں روانی کا فقدان۔ محمد حسین آزاد نے دیر کے مرثیے کے بارے میں آتش سے ایک قول منسوب کیا ہے کہ ”مرثیہ تھا یا لندھور بن سعدان کی داستان تھی۔“ خدا معلوم آتش نے ایسا کہا کہ نہیں، لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ یہ قول دیر کے مرثیے سے زیادہ

خود آتش کی غزل پر صادق آتا ہے۔

اب میر کا شعر دیکھئے۔ کتنا سجا کر کہا ہے اور لہجے میں کس قدر بائکنیں اور بے پروائی اور ایک طرح کی معصومیت بھی ہے۔ ”منظور“ اور ”نظر“ میں رعایت ہے۔ ”نظر چڑھ جائے“ اور ”بوجھ اتاریں“ میں نہایت عمدہ رعایت ہے۔ معنی کو دیکھئے کہ شوریدہ سری کی علت نہیں بیان کی۔ یا تو اس لئے شوریدہ سری ہے کہ دل میں جوانی کی متنگیں اور ولولے ہیں، لیکن ابھی کوئی معشوق نہیں ملا ہے۔ سر ہتھیلی پر لئے پھرتے ہیں کہ کوئی مل جائے تو اس کے حوالے کریں۔ یا پھر شوریدہ سری اس لئے ہے کہ کبھی کسی پر عاشق ہوئے تھے، وہ معشوق تو ملا نہیں لیکن ایک شوریدہ سری دے گیا۔ اب اگر پھر کوئی ویسا ہی مل جائے تو دل کیا، یہ سر شوریدہ ہی دے ڈالیں گے۔ یا پھر شوریدہ سری کی وجہ شاعرانہ مضامین کا جوش و خروش ہے جس کی بنا پر سر میں ایک طوفان برپا ہے (ملاحظہ ہو ۱۳۸/۴)۔

مزید لطف یہ ہے کہ شوریدہ سر تو ایسا ہوتا ہے جو ہلکا معلوم ہوتا ہے، یعنی ایسا لگتا ہے کہ سر ہوا میں اڑا جا رہا ہے۔ اس کو بوجھ کہا ہے۔ اور ”یہ بوجھ“ کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ ہمارے خیال میں تو یہ بات بالکل ثابت و ظاہر ہے کہ سر شوریدہ ایک بوجھ ہوتا ہے لیکن ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ سر شوریدہ کے علاوہ یہ فکر بھی بوجھ ہو سکتی ہے کہ سر کسی کو دے دیتا ہے۔ یہ ادھیڑ بن اور ترود بھی ایک بوجھ ہے جو اسی وقت اترے گا جب سر کٹے گا۔ سر کٹنے کو ”سراترنا“ بھی کہتے ہیں، اس لئے ”اتاریں“ میں دہری معنویت ہے۔ (ملاحظہ ہو ۵۹/۴)

میں نے اوپر کہا ہے کہ شعر میں ایک طرح کی معصومیت ہے۔ وہ اس معنی میں کہ اگر یہ پہلے عشق کا ارمان ہے تو متکلم کو معلوم نہیں کہ سردینے کے بعد بھی درد سر سے نجات نہ ملے گی۔ وہ اس غلط فہمی میں ہے کہ سر شوریدہ گیا تو شوریدگی بھی جائے گی۔ اسے کیا معلوم کہ ان معاملات میں کیا کیا گزرتی ہے۔ بقول مومن۔

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

۲۷۳

کہے ہے کوہکن کر فکر میری خستہ حالی میں
اُبی شکر کرتا ہوں تری درگاہ عالی میں

میں وہ پژمرده سبزہ ہوں کہ ہو کر خاک سے سرزد
یکایک آگیا اس آسماں کی پائمالی میں

نگاہ چشم پر خشم بتاں پرمت نظر رکھنا
ملا ہے زہر اے دل اس شراب پر تگالی میں

شراب خون بن تڑپوں سے دل لہریز رہتا ہے
بھرے ہیں سنگریزے میں نے اس میناے خالی میں

۷۷۰ خلاف ان اور خواہاں کے سدا یہ جی میں رہتا ہے
یہی تو میراک خوبی ہے معشوق خیالی میں

۲۷۳/۱ مطلع دلچسپ ضرور ہے، لیکن اس میں کوئی خاص بات نہیں۔

۲۷۳/۲ ملاحظہ ہو ۲۳۰/۱ جس میں اس سے ملتا جلتا مضمون ہے، اور اس مضمون کے اور شعروں کا حوالہ بھی ہے۔ شعر زیر بحث کئی لحاظ سے عذرت کا حامل ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ سبزہ اتفاقاً آگاہ ہے (خاک سے سرزد ہوا ہے۔ فارسی میں ”سرزدن“ کے معنی ہیں ”ظاہر ہونا“ اور میر نے اسی مفہوم میں استعمال بھی کیا

ہے۔ لیکن اردو میں ”سرزد ہونا“ کسی کام کے، خاص کر نامناسب کام کے، ہو جانے کے معنی میں آتا ہے۔ مثلاً گناہ سرزد ہونا۔ لہذا یہاں اتفاقاً واقع ہو جانے کا مفہوم بھی ہے۔ (دونوں اعتبار سے ”سر“ اور ”پانمائی“ کی رعایت خوب ہے۔ اتفاقاً ظاہر ہونے کے مفہوم کو شعر کے صرف دعو سے بھی تقویت ملتی ہے۔ یعنی مصرع ثانی کے پہلے لفظ ”یکایک“ کو مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔) میں وہ پڑمردہ سبزہ ہوں جو یکا یک خاک سے سرزد ہو کر اس آسمان کی پانمائی میں آ گیا۔)

اس مفہوم کو نظر میں رکھیں تو شعر کا تناظر اور بھی کائناتی ہو جاتا ہے، کہ انسان اتفاقاً، بلا کسی تیاری اور رضامندی کے، کائنات میں ڈال دیا گیا۔ اور جب یہاں پہنچا تو آسمان کا عمل پانمائی اس پر حاوی ہوا۔ اس طرح انسان آسمانی قوتوں کے ہاتھوں دوبار پامال ہوا۔ ایک بار تو اس دنیا میں پھینکے جانے کی وجہ سے، اور دوسری بار دنیا میں آنے کی وجہ سے، یعنی عالم بالا سے اتر کر عالم اجسام میں آنے کے بعد۔

”خاک“ اور ”آسمان“ کی مناسبت ظاہر ہے۔ ”اس آسمان“ میں لفظ ”اس“ محض اسم اشارہ نہیں ہے، بلکہ زور دینے اور شکایت و برہمی کا لہجہ پیدا کرنے کے لئے بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”اس حکومت نے تو اور بھی ظلم کر رکھا ہے۔“ اسم اشارہ کے پر معنی استعمال کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۲۳۸/۳ اور ۲۶۵/۳۔

خود کو پڑمردہ سبزہ کہنے میں ایک لطف ابہام ہے، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ آسمان کی پانمائی کے بعد پڑمردہ ہوئے ہیں، یا پڑمردہ پیدا ہی ہوئے تھے اور اب آسمان نے بھی پامال کر دیا۔ دونوں معنی خوب ہیں۔ ”میں اک پڑمردہ سبزہ“ یا ”میں ہوں پڑمردہ سبزہ“ وغیرہ کہتے تو یہ بات حاصل نہ ہوتی۔ آسمان کی پانمائی میں آنا بھی بہت خوب ہے۔ اس سے مراد یہ نکلتی ہے کہ آسمان کا کوئی منصوبہ یا تجویز تھی کہ چیزوں کو پامال کیا جائے۔ میں خود براہ راست نشانہ نہ تھا۔ لیکن جب عام پانمائی شروع ہوئی تو گیہوں کے ساتھ گھن بھی پس گیا۔

”پڑمردہ“ اور ”خاک“ میں مناسبت ہے، کیوں کہ مرجھائی ہوئی گھاس کا رنگ اکثر خاکی یا خاکی مائل بھورا ہو جاتا ہے۔ فارسی میں ”یکایک“ کے معنی ”اچانک، پورے کا پورا“ بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ ایک معنی ”ایک کے مخالف یا مقابل ایک“ بھی ہیں۔ یہ معنی بھی درست ہیں،

کہ ایک طرف سبزہ تھا اور اس کے مقابل آسان یا اس کی پائمالی تھی۔ ان معنوں کو مد نظر رکھتے تو ”یک ایک“ میں ایہام ہے۔ غرض جس طرح دیکھئے، اس شعر کا ہر لفظ مناسبت اور معنی کا گلینہ ہے۔

۳۷۳/۲ ”شراب پرنگالی“ سے مراد port wine ہے جو گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے اور اولاً پرنگال میں بنتی تھی (جیسا کہ اس کے انگریزی نام سے بھی ظاہر ہے)۔ اس کا مضمون اردو شاعروں نے اکثر باندھا ہے۔ شاکر ناجی کہتے ہیں۔

لگے ہے یوں تری انکھیاں یہ مست

گو یا پی ہے شراب پرنگالی

لیکن اس شعر میں مضمون کا کوئی لطف نہیں، کیوں کہ ”شراب پرنگالی“ کی مناسبت سے کوئی لفظ استعمال نہیں ہوا ہے۔ اس کے برخلاف نوجوان غالب کے یہاں اگرچہ کچھ ضرورت سے زیادہ تجرید ہے، لیکن شراب پرنگالی کی سرنخی کی مناسبت سے الفاظ لائے گئے ہیں۔

ہوا آئینہ جام بادہ عکس روے گلکوں سے

نشان خال رخ داغ شراب پرنگالی ہے

میر نے بھی یہی نکتہ رکھا ہے کہ غصے میں چونکہ آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں، اس لئے نگاہ چشم پر خشم کو شراب پرنگالی کہا کہ وہ بھی گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے، میر نے مزید بات یہ پیدا کی ہے کہ پرنگالی شراب میں زہر کی آمیزش بتاتی ہے۔ پرنگالی شراب (Port) کے ذائقے کو اصطلاح میں ”شیریں“ (sweet) کہا جاتا ہے۔ اس کی محاسن ہلکی اور قدرتی ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شیرے کا خمیر نہیں ڈالتے (جیسا کہ بعض ہندوستانی شرابوں میں ہوتا ہے)۔ اس کا مزہ گاڑھا اور پھلوں کے خوشبودار شربت کا سا ہوتا ہے۔ خدا معلوم یہ شراب میر نے پی تھی کہ نہیں، لیکن اس شعر میں یہ مضمون جس طرح بندھا ہے اس سے متبادر ہوتا ہے کہ میر اس شراب کے ذائقے سے واقف تھے، اور جاننے تھے کہ ایسی شراب میں اگر زہر ملا ہو تو اس کا پتہ لگانا مشکل ہوگا (بشرطیکہ زہر بہت زیادہ مقدار میں، یا بہت تلخ نہ ہو) کیونکہ پورٹ کے ذائقے، رنگ، اور شرقی خوشبو میں زہر کا رنگ اور ذائقہ آسانی سے چھپ سکتا ہے۔ زہر کا مضمون ملا کر میر نے بات کہیں سے کہیں پہنچادی ہے۔

میر منون نے شراب پر نگلی کی جگہ تیغ پر نگلی باندھا ہے، اور لطف یہ رکھا ہے کہ شراب کا مضمون بھی موجود ہے۔ ان کا شعر بہت عمدہ ہے لیکن میر نے زہر کا مضمون اضافہ کر کے اور پورٹ کے رنگ کی مناسبت رکھ کر اپنا شعر بہت بہتر بنا لیا ہے۔ منون کہتے ہیں۔

فرنگی زادہ بے درد تجھ بن دل پہ مستوں کے

کرے ہے کام موج بادہ تیغ پر نگلی کا

اس بات میں بہر حال کوئی شک نہیں کہ منون نے شعر بہت بنا کر اور برجستگی کے ساتھ کہا

ہے۔

”چشم داشتن“ فارسی محاورہ ہے، بمعنی ”امید رکھنا“ اردو میں اس کا ترجمہ ”چشم رکھنا“ اور ”نظر رکھنا“ کیا گیا۔ دونوں ہی مقبول نہ ہوئے۔ ”چشم داشت“ بمعنی ”امید“ تو چل گیا، لیکن ”چشم رکھنا“ بمعنی ”امید رکھنا“ کلاسیکی شعرا کے بعد نظر نہیں آتا۔ تعجب ہے کہ ”چشم رکھنا“ کسی اردو لغت میں نہیں۔ میر نے تو اسے کئی بار استعمال کیا ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو ۸/۴) اور دیوان اول۔

کیا کہوں کیا رکھتے تھے تجھ سے ترے بیمار چشم

تجھ کو بالیں پر نہ دیکھا کھولی سو سو بار چشم

درد کے یہاں بھی ہے۔

دل اس مڑہ سے رکھو نہ تو چشم راستی

اے بے خبر برا ہے یہ فرد سپاہ کا

”نظر رکھنا“ بمعنی ”امید رکھنا“ ”نور اللغات“ میں ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے علاوہ اور کہیں نظر نہ آیا۔ نادر ہونے کی حد تک یہ محاورہ بھی ”لفظ تازہ“ کا حکم رکھتا ہے۔ ”چشم“ اور ”خشم“ کی تجنیس اور ”چشم“، ”نگاہ“ اور ”نظر“ کی رعایت بھی خوب ہے۔ ”دل“ اور ”شراب“ میں بھی رعایت ہے، کیونکہ دل کو مینا سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (اس سلسلے میں اگلا ہی شعر ملاحظہ ہو۔)

۲/۴۳۲ دل کو مینا اور خون کو شراب کہنے کے مضمون پر سراج اور نگ آبادی نے بے مثال شعر کہا ہے۔

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا

گر گنی یہ بھری گلابی سب

لیکن میر نے بات وہاں سے شروع کی ہے جہاں سراج نے ختم کی ہے۔ میناے دل سے خون بہ چکا اور مینا خالی ہو گیا۔ لیکن اب شراب خون کی جگہ تڑپ اور بے چینی اور بے قراری نے لے لی ہے۔ یہ بے چینی اور بے قراری اس لئے ہو سکتی ہے کہ دل اب خون سے خالی ہے۔ یہ اس لئے بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کو خون دل نذر کیا اور معشوق نے اس کے بدلے تڑپ دے دی۔ تڑپ بہر حال شراب خون دل سے کم قدر رکھتی ہے۔ لیکن دل کو خالی چھوڑنا بھی گوارا نہیں۔ اس لئے شراب خون نہ سہی، بے قراری کے سنگ ریزے سہی۔ تڑپ اور تپک جب ہوتی ہے تو انسان آہ و نالہ کرتا یا کراہتا ہے۔ لہذا یہ استعارہ بہت خوب ہے کہ مینا میں سنگ ریزے بھرے ہیں۔ جب مینا میں سنگ ریزے بھرے ہوں گے اور مینا کو حرکت ہوگی (جس طرح دل کی دھڑکن اس کی حرکت ہے) تو آواز پیدا ہی ہوگی۔ استعارہ بالکل مکمل اور بر محل ہو گیا۔

یہ تضاد بھی کس قدر خوبصورت ہے کہ مینا میں شراب کی جگہ سنگ ریزے بھرے جائیں ”لبریز“ اور ”سنگ ریزہ“ میں تجنیس ظاہر ہے۔ پورا شعر مضمون آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔

دل کو مینا سے تشبیہ دینا عام بات ہے لیکن دل کو میناے خالی کہنے کے لئے مضمون آفرینی کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے میر کو یہ خیال کلیم بھدانی نے بھجایا ہو۔

زیسنہ ایں دل بے معرفت رانی کنم بیروں
چرا بے ہودہ گیرم در بغل میناے خالی را
(میں اس بے معرفت دل کو سینے سے باہر
نکالے دیتا ہوں۔ بھلا اس میناے خالی کو بے
فائدہ بغل میں دابے رہنے سے کیا حاصل؟)

مینا کو بغل میں داب کر چلتے تھے، اس لئے کلیم کے شعر میں لطف مزید ہے۔ سودا نے بھی اس سے فائدہ اٹھایا ہے۔

دل کے ٹکڑوں کو بغل بچ لئے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

میر کے مضمون میں ندرت یہ ہے کہ دل کو میناے خالی اس لئے کہا کہ اس میں خون نہیں۔ پھر یہ بات پیدا کی کہ جب دل میں خون نہیں تو (اس غم کے باعث کہ خون کے آنسو کس طرح روئیں، یا اس باعث کہ اگر دل میں خون نہ پہنچے تو شدید درد ہوتا ہے) اس میں تڑپ بھری ہوئی ہے۔ اس پر مزید یہ مضمون اضافہ کیا کہ تڑپوں کو ٹکریزوں سے استعارہ کیا۔ غضب کا شعر کہا ہے۔

”شراب خون“ اور اس طرح کی ترکیبوں میں اعلانِ نون پر بحث کے لئے ملاحظہ

ہو ۵۳/۴

۲۷۳/۵ یہ مضمون بالکل نیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ اسی قسم کی بات جان ڈن نے اپنی نظم Present in Absence میں کہی ہے :

By absence this good means I again.

That I can catch her

Where none can match her,

In some close corner of my

brain;

And there I embrace and kiss her,

Thus both I enjoy and miss her.

فرق صرف یہ ہے کہ ڈن تو پھر بھی گوشت پوست کی معشوقہ کی بات کر رہا ہے۔ میر کا معشوق بالکل خیالی ہے، اور خیال چونکہ میر کے قبضے میں ہے، اس لئے معشوق بھی ان کے قبضے میں ہے۔ ”یہی تو میر اک خوبی ہے“ بھی عمدہ کہا ہے۔ کیوں کہ یہ روز مرے کا روز مرہ ہے اور حقیقت کی حقیقت۔ ”خوبان“ کا تقابل بھی پر لطف ہے۔

قائم نے بہت کوشش کی لیکن بے رنگ شاعر کہا۔

گو بظاہر تو گلے لگتا نہیں میرے تو کیا

ہے تصور سے ترے ہر دم ہم آغوشی مجھے

سودا اور جرأت دونوں نے اس مضمون کے نئے پہلو نکالے ہیں۔

میں بندہ ہو گیا سودا اب اس نازک خیالی کا

کہ یار اپنے کو سمجھا ہوں مرے پہلو میں بیٹھا ہے

(سودا)

دی تصور نے کسی کے اور پینائی مجھے

بند آنکھوں پر بھی وہ دیتا ہے دکھائی مجھے

(جرأت)

جرأت کا شعر اس وقت اور مزید اڑھو جاتا ہے جب یہ دھیان رکھا جائے کہ جرأت کا کیسہ چشم

نقد بصارت سے تہی تھا۔

۲۷۴

جہاں اب خارزاریں ہو گئی ہیں
یہیں آگے بہاریں ہو گئی ہیں

سنا جاتا ہے شہر عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہو گئی ہیں

اسی دریاے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہو گئی ہیں
کنار = آغوش

۲۷۴/۱ یہ مضمون ہماری شاعری میں عام ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے، مثلاً دیوان اول ہی میں ہے۔

جس جا کہ خس و خار کے اب ڈھیر لگے ہیں
یاں ہم نے انھیں آنکھوں سے دیکھیں ہیں بہاریں

میر سوز نے بہت خوب کہا ہے۔

گذروں ہوں جس خرابے سے کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

اس مضمون کو میر حسن نے ذاتی رنگ میں لکھا ہے۔

اب جہاں خار و خس پڑے ہیں کبھی

ہم نے یاں آشیاں بنائے تھے

ناصر کاظمی نے استعارہ بدل کر عمدہ شعر بنایا ہے۔

ذیرے ڈالے ہیں گبولوں نے جہاں
اس طرف چشمہ رواں تھا پہلے

میر کا زیر بحث شعر بعض صفات کی بنا پر ان سب میں ممتاز ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں کیفیت بہت ہے، لیکن معنی کی جہتیں بھی ہیں۔ پہلے مصرعے کے دو مفہوم ہیں۔ وہ جگہیں جہاں اب خارزار نمودار ہو گئے ہیں، یا وہ جگہیں جو اب خارزار بن گئی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی مفہوم ہیں۔ (۱) پہلے، یا گذشتہ دنوں میں، یہاں سے بہاریں ہو کر گذری تھیں۔ (۲) پہلے ان جگہوں پر کئی بار بہار آئی تھی۔ (۳) پہلے ان جگہوں پر طرح طرح کی بہاریں آچکی ہیں۔ (۴) پہلے ان جگہوں پر کئی بار، یا طرح طرح کی بہاریں برپا ہو چکی ہیں (یعنی جشن من چکے ہیں۔)

لفظ ”یہیں“ پر غور کیجئے۔ بادی النظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کے ”جہاں“ کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ”وہاں“ ٹھیک ہوتا۔ اچھا شاعر یہی کرتا۔ لیکن بڑے شاعر نے ”یہیں“ کا لفظ رکھ کر معنی کی ایک بالکل غیر متوقع جہت پیدا کر دی کہ جن مقامات پر بہاریں تھیں انھیں مقامات کو خارزار بنا پڑا۔ یعنی اگر بہار نہ آتی یا جشن بہار نہ مٹتا تو وہ جگہیں خارزاروں میں تبدیل بھی نہ ہوتیں۔ خارزار میں تبدیل ہونا دراصل بہار کا نتیجہ ہے۔ اب معلوم ہوا کہ بہار نہ آتی تو بہتر ہوتا، کیوں کہ پھر خارزار تو نہ ہوتی۔ معمولی میدان یا جھاڑی جنگل ہوتے۔ خارزار سے بدتر تو کوئی چیز نہیں، کیوں کہ اس سے کسی کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ ابھی خارزار سے وحشت کرتے اور اس میں داخل ہونے سے گریز کرتے ہیں۔

ذرا دیکھئے، اس مضمون کو لوگ دو ڈھائی سو برس سے برت رہے ہیں، لیکن میر کی سی معنی آفرینی کوئی نہ حاصل کر سکا۔ کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کا دعوایہ استاد تھا تو کیا غلط تھا۔

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

بات صحیح ہے، زبان ہی پر حاکمانہ تسلط کے باعث میر چھوٹے چھوٹے الفاظ کو اس قدر تہ دار

بنادیتے تھے۔

”خارزار“ دلچسپ لفظ ہے۔ ”نور اللغات“ اور ”آصفیہ“ اس سے خالی ہیں۔ پلٹیس میں یہ

مذکر درج ہے۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے ”اردولغت“ میں بھی مذکر درج ہے۔ لیکن جو اسناد دیتے ہیں ان سے مذکر مونث کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ جلیل مایک پوری کی کتاب ”تذکیر و تانیث“ اور آفاق بناری کی ”معین الشعراء“ بھی اس لفظ سے خالی ہیں۔ لہذا میر کی سند پر اسے مونث ہی قرار دینا ہوگا، اگرچہ ”زار“ پر ختم ہونے والے تمام الفاظ اردو میں مذکر ہیں۔

۲/۴۷۲ یہ مضمون بھی بہت بندھا ہے، اور ممکن ہے داستانوں سے شاعری میں داخل ہوا ہو۔ ”داستان امیر حمزہ“ میں ایسی شہزادیوں کا تذکرہ ہے جن کے عشاق کی قبریں شہر کے آس پاس یا کسی نمایاں مقام پر ہوتی تھیں تاکہ دوسروں کو عبرت ہو۔ چنانچہ احمد حسین قمر کی ”طلسم ہفت پیکر“ جلد سوم صفحہ ۱۰۳۹-۱۰۴۰ پر مذکور ہے:

شہر میں جو داخل ہوا دیکھا ایک جانب
باغ ہے، اس میں مزار عشاق بنے
ہیں۔ جو تاجدار عاشق ہو کر آئے اور ہاتھ سے اس
نقاب دار کے مارے گئے، ان کی قبریں اس باغ
میں بنوا دیں..... کسی قبر سے دھواں اٹھتا ہے۔ کسی قبر
سے آواز نالہ آتی ہے۔

معصی نے اس مضمون کو شہر بڈایوں سے منسوب کر کے خوب نظم کیا ہے۔

قاتل تری گلی بھی بڈایوں سے کم نہیں
جس کے قدم قدم پہ مزار شہید ہے

خود میر نے اس مضمون کو مزید باندھا ہے (دیوان اول)۔

کیا ظلم ہے اس خونی عالم کی گلی میں
جب ہم گئے دوچار تھی دیکھیں مزاریں

آتش نے مضمون کی وسعت کم کر دی، لیکن ان کا دوسرا مصرع خوب ہے۔ پہلا مصرع البتہ محض بھرتی کا ہے، بس مربوط ہو گیا ہے۔

پتہ یہ کوچہ قاتل کا سن رکھ اے قاصد

بجائے سنگ نشان اک مزار راہ میں ہے

ہمارے زمانے میں فانی نے الگ راہ نکالنے کی کوشش کی، لیکن ان کے دونوں مصرعے مربوط نہیں۔ پہلے مصرعے میں کوچہ قاتل کا ذکر ہے تو دوسرے مصرعے میں خاک نشینوں کی بات ہے۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ”اٹھنا“ کے معنی ”مرنا“ بھی ہوتے ہیں۔

یہ کوچہ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے

اک خاک نشین اٹھا اک خاک نشین آیا

اشعار کے اس لمبے سلسلے میں میر کا شعر پھر بھی ممتاز اور روشن ہے۔ پہلے مصرعے میں ”شہر عشق“ کا ذکر ہے، اور پھر یہ کہ اس کے چاروں طرف مزار بن گئے ہیں۔ شہر عشق کی وسعت بہر حال معشوق کی گلی سے زیادہ اور اس کی معنویت بھی ”کوچہ قاتل“ سے بڑھ کر ہے۔ مزار اس کے گرد بنے ہیں۔ اس میں ایک اشارہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد لوگوں (عاشقوں) کو شہر عشق میں دفن ہونا بھی نصیب نہیں ہوتا۔ ان کی لاشیں باہر پھینک دی جاتی ہیں، دوسرے لوگ ان کا کفن دفن کرتے ہیں۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ شہر کے گرد یا آس پاس عام طور پر باغ یا جنگل ہوتا ہے۔ یہاں سب باغ وغیرہ کنوا کر صرف مزار بن گئے ہیں۔ تیسرا اشارہ یہ ہے کہ چاروں طرف مزار ہونے کے باعث شہر عشق میں داخلہ آسان نہیں، لیکن مزاروں کی ہی کثرت یہ ثابت کرتی ہے کہ لوگ وہاں اب بھی کثرت سے جاتے اور جان سے ہاتھ دھو تے ہیں۔

اب مصرع اولیٰ کے اسلوب کو دیکھیں۔ ”سنا جاتا ہے“ گویا کچھ لوگ آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ انھوں نے شہر عشق دیکھا نہیں ہے، لیکن اس میں دلچسپی رکھتے ہیں اور اس کا تذکرہ کرتے یا سنتے رہتے ہیں۔ ممکن ہے یہ لوگ خود وہاں جانے کا ارادہ رکھتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں پر ہنستے ہوں، یا حیرت کرتے ہوں جو شہر عشق کو جاتے ہیں۔ آپس کی یہ رائے زنی اور خبروں کا تبادلہ شہر عشق کی شہرت کو بھی ثابت کرتا ہے۔ مصرع ثانی میں روزمرہ ”مزاریں ہی مزاریں“ بھی بہت عمدہ ہے۔ ایسا مبالغہ جو روزمرہ پر مبنی ہو بہت موثر اور واقعیت انگیز ہوتا ہے۔

شہر عشق کے گرد مزاروں کے ہونے سے ایک امکان یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ لوگ وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ شہر پناہ کے دروازے تک پہنچتے پہنچتے دم توڑ دیتے ہیں۔

میر نے ایک جگہ ”شہر عشق“ پر ترقی کر کے ”اقلیم عاشقی“ بھی کہا ہے اور مضمون اقلیم کی مناسبت سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۲۲/۲۔

ممکن ہے شعر زیر بحث کے مضمون پر یہودیوں کے اس مشہور عقیدے کا بھی دخل ہو کہ جو شخص بیت المقدس میں دفن ہو وہ میدان حشر میں سب سے پہلے محشور ہوگا۔ چنانچہ آوشائی مارگالت (Avishai Margalit) کہتا ہے کہ دور دور سے یہودیوں کی لاشیں بیت المقدس میں دفن کے لئے لائی جاتی ہیں اور اب یہ عالم ہے کہ سارے شہر کے گرد قبروں اور مزاروں کا ایک حلقہ بن گیا ہے۔

۳/۴۷۲ یہ شعر اگرچہ اس رتبے کا نہیں ہے جیسے پچھلے دو شعر ہیں، پھر بھی اس میں ”کنار“ (بمعنی، کنارہ، اور بمعنی ”آغوش“) کا ایہام عمدہ ہے۔ اور یہ بات بھی بدیع ہے کہ خود موج دریا کو کسی اور دریا کا اشتیاق ہے۔ معشوق کو دریاے خوبی کہنا بھی دلچسپ ہے۔

اس مضمون پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۱۰/۱۔ پھر دیوان ششم میں نئے رنگ سے کہا ہے۔

آغوش جیسے موجیں الہی کشادہ ہیں

دریائے حسن اس کا کہیں ہم کنار کر

موجوں کے آغوش ہو جانے پر مصحفی کا شعر دیاچے میں ملاحظہ ہو جہاں میر کی

جنسی (Erotic) شاعری سے بحث ہے۔ (دیاچہ جلد اول، صفحہ ۱۳۷۔)

۲۷۵

خدا جانے کہ دنیا میں ملیں اس سے کہ عقبی میں
مکاں تو میر صاحب شہرہ عالم ہیں یہ دونوں

۲۷۵/۱ اس شعر میں بھی سبک بیانی خوب ہے۔ دنیا اور عقبی کو مکان کہہ کر دو کام نکالے ہیں۔
یعنی ”مکان“ بمعنی ”جگہ“ (”زمان“ کا متضاد) بھی ہے اور بمعنی ”گھر“ بھی۔ یہ بات واضح نہ کرنا بھی
بہت لطیف ہے کہ دنیا اور عقبی کی شہرت کیوں ہے؟ غالباً اس وجہ سے کہ یہی دونوں جگہیں سب سے اچھی
ہیں (یعنی ان کے علاوہ اور جگہیں بھی ہیں۔) یا شاید اس وجہ سے کہ انھیں دو میں تمام وجود بند ہے۔ یہ بھی
نازک بات ہے کہ عقبی کی شہرت دنیا میں ہے اور دنیا کی شہرت عقبی میں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ دنیا میں تو واقعی مکان (جگہ) ہے، لیکن عقبی مکان نہیں، بلکہ کیفیت اور
صورت حال ہے۔ مگر دونوں کو مکان سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح دنیا اور عقبی انسانی زندگی سے قریب تر
حقیقت بن جاتی ہیں۔ خود سے مخاطب عمدہ ہے، اس کا خاص فائدہ یہ ہے کہ وہ موقع متعین ہو جاتا ہے
جب یہ شعر کہا گیا، کوئی شخص حادثہ عشق سے دوچار ہوا ہے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے۔ اگلی ملاقات کا امکان
بہت روشن نہیں ہے۔ عاشق خود کلامی کے لہجہ میں کہتا ہے کہ ملنے کی تو جگہیں دونوں بہت مشہور ہیں، اب
خدا جانے اس سے کہاں ملاقات ہو۔ اس میں مایوسی نہیں ہے، بلکہ انسانی صورت حال کو پوری طرح قبول
کرنے کا انداز ہے۔ نہ تاسف ہے اور نہ احتجاج۔ ہاں ایک خفیف سی رجائیت ضرور ہے کہ ملاقات کہیں
نہ کہیں ہوگی ضرور۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”میر صاحب“ اس شعر کا شکلم نہ ہو، بلکہ مخاطب ہو یعنی کوئی
شخص ”میر صاحب“ کو مخاطب کر کے اپنے دل کا حال سنارہا ہے۔

یہ نکتہ دونوں صورتوں میں مشترک ہے کہ ملنے کی جگہیں دونوں ٹھیک ہی ہیں۔ یا ملاقات جہاں

بھی ہو، ٹھیک ہے۔ جگہ کی قید نہیں۔

تخاطب کے انداز اور دونوں عالم کو دو مکان کہنے سے جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ہو تو دیوان دوم میں یہ شعر دیکھئے۔

یہی مشہور عالم ہیں دو عالم

ملاپ اس سے خدا جانے کہاں ہو

مضمون وہی ہے، لیکن اسلوب بدل جانے کی وجہ سے شعر ہلکا ہو گیا ہے۔ اسی لئے میر نے

خود کہا تھا۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

دنیا اور عقبی کو ”دو عالم“ کہنا اگرچہ کنائے کا فائدہ رکھتا ہے، لیکن استعارہ نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر شعر زیر بحث میں لفظ ”عالم“ رکھ کر دنیا اور آخرت کا اشارہ رکھ ہی دیا ہے۔ بہت عمدہ شعر ہے۔ مکالماتی لہجہ ہے، اور مضمون بھی اور معنی آفرینی بھی، مکالماتی لہجے میں عام طور پر کیفیت زیادہ ہوتی ہے، معنی آفرینی کم۔

اگرچہ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کی بندش کچھ نست ہے، کیوں کہ اس میں لفظ ”کہ“ کی تکرار کے بغیر بھی کام چل سکتا تھا، یعنی مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا ج

خدا جانے ملیں دنیا میں اس سے یا کہ عقبی میں

لیکن واقعہ یہ ہے کہ لفظ ”کہ“ مصرعے کے کلیدی الفاظ ”دنیا“ اور ”عقبی“ کو بیان میں آگے لانے (foreground) کرنے کا کام کرتا ہے۔ ”دنیا“ اور ”کہ عقبی“ میں توازن اور زور ہے۔ صرف ایک بار ”کہ“ لانے سے یہ فائدہ نہ حاصل ہوتا۔ فارسی میں ”کہ“ محض بیانیہ یا مسادات کا کام نہیں کرتا۔

بعض اوقات یہ مجرور زور دینے کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً عرفی کا مصرع ہے ج

گر مرغ کباب است کہ بابل و پر آید

یہاں ”کہ“ بمعنی ”یعنی، بے شک“ ہے، ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ بات رہی ہو۔

امیریتائی نے میر کے مضمون کو ذرا دور سے چھوا ہے
جائے آرام نہ دیکھی کبھی اس عالم میں
نہیں معلوم کہ ہے عالم بالا کیسا

۲۷۶

۷۷۵ لب ترے لعل ناب ہیں دونوں
پر تمامی عتاب ہیں دونوں

تن کے معمورے میں یہی دل و چشم
گھر تھے دو سو خراب ہیں دونوں

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

۲۷۶/۱ مطلع براے بیت ہے۔ لفظ ”عتاب“ میں ایک لطف ضرور ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی ”ناز کرنا“ بھی ہیں۔

۲۷۶/۲ دل اور آنکھ کو گھر کہنے میں کئی لطافتیں ہیں۔ (۱) دل اور آنکھ دونوں کو ”گھر“ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (خانہ دل، خانہ چشم۔ ”خانہ چشم“ کے دو معنی ہیں، آنکھ کا حلقہ، اور وہ گھر جسے آنکھ کہتے ہیں۔) (۲) دل اور آنکھ دونوں کے لئے ”رہنا“ کا محاورہ آتا ہے۔ (دل میں رہنا، آنکھوں میں رہنا وغیرہ۔) اور ”رہنا“ گھر کے لئے بھی بولتے ہیں۔ (۳) جب تن کو معمورہ کہا تو اس میں گھر ہوں گے ہی۔ اور سارے بدن میں صرف دل اور آنکھ ایسے عضو ہیں جن کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں، اور جن کے اندر کسی کے ہونے ”یار بنے“ یا جن سے کسی کے چلے جانے وغیرہ کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔

اب معنی پر غور کریں۔ لفظ ”یہی“ خاص قوت کا حامل ہے۔ اس میں اشارہ بھی ہے، زور بھی ہے، اور لہجے کے اعتبار سے رنجیدگی بھی۔ گذری ہوئی بات کا سادہ بیان بھی ہے اور اپنی حالت اور نظام

کائنات پر طنز بھی۔ مثلاً یوں دیکھئے:

- (۱) یہی دو گھرتے۔ (گھروں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے۔)
 - (۲) بس یہی دو گھرتے۔ (یعنی اور نہیں تھے۔ زور دیتے ہوئے۔)
 - (۳) افسوس کہ یہی دو گھرتے۔
 - (۴) دو ہی گھرتے۔ (سادہ اور جذبات سے عاری بیان۔)
 - (۵) دو ہی تو گھرتے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (رنجیدگی۔)
 - (۶) دو گھرتے (اور ان کو بھی زمانے نے محفوظ نہ چھوڑا۔) (نظام کائنات پر طنز۔)
 - (۷) دو گھرتے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (برہمی۔)
- غرض کہ لفظ ”یہی“ نے معنی کے متعدد امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ چھوٹے سے لفظ سے بڑے بڑے کام لینا میر کا خاص اہداز ہے۔ مثلاً درد کا یہ شعر دیکھیں۔
- سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

کوئی شک نہیں کہ شعر بہت خوب ہے۔ معنی بھی ہیں اور کیفیت بھی۔ مضمون میر سے مشابہ ہے لیکن میر کی سی تہ داری نہیں اور چھوٹے الفاظ کو بھرپور سے بھی زیادہ قوت سے برتنے کا انداز نہیں۔

لیکن میر کے شعر میں معنی کا بیان ابھی ختم نہیں ہوا۔ حسب ذیل نکات پر غور کریں۔ (۱) دل و چشم کے خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ اس طرح امکانات کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوا۔ (۲) خرابی کی کیفیت نہیں بیان کی، یعنی خرابی کس ذہن کی ہے؟ اس طرح امکانات کا ایک اور سلسلہ پیدا ہوا۔

(۳) ماضی اور حال کا بیان کیا، لیکن مستقبل کو چھوڑ دیا۔ اس طرح امکانات کا تیسرا سلسلہ پیدا ہوا۔ ان نکات کی بنا پر شعر میں جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا پورا اندازہ کرنا ہو تو اسی مضمون پر جگر صاحب کا شعر ملاحظہ ہو۔

جب سے اس نے پھیر لیں نظریں رنگ تباہی آہ نہ پوچھ
سینہ خالی آنکھیں ویاں دل کی حالت کیا کہئے
لوگوں کو جگر صاحب کے اس شعر پر سردھنتے دیکھ کر مجھے خیال آیا ہے کہ ہر زمانے میں شاعر

بقدر شعر فنی ہی پیدا ہوتا ہے۔ میر کے زمانے میں لوگ زیادہ شعر فہم تھے اس لئے میر پیدا ہوئے۔ ہماری شعر فنی جگر صاحب سے بہتر شاعر کی مستحق شاید نہ تھی (خود جگر صاحب نے یہ شعر ”نگار“ کے غزل نمبر (مرتب نیاز فتح پوری مطبوعہ ۱۹۴۱) میں مشمولہ اپنے بہترین کلام کے انتخاب میں رکھا تھا۔ اب مزید کیا کہا جائے؟ والٹ ڈمن (Walt Whitman) کا قول یاد آتا ہے کہ بڑا شاعر میسر آنے کے لئے بڑے سامعین بھی ضروری ہیں۔

۲۷۶۳ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں لف و نشر غیر مرتب ہے۔ یعنی مصرع اولیٰ میں ”آگ“ کا تعلق ”دل“ سے اور ”پانی“ کا تعلق ”دیدہ“ سے ہے۔ بات بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن مرتب لف و نشر کا بھی امکان ہے۔ یعنی یہ فرض کر سکتے ہیں کہ آنکھوں میں جو خون کی سرفی ہے یا عشق کی گرمی ہے، اس کی بنا پر آنکھ کو سراسر آگ کہا۔ غالب کا شعر ہے۔

نگہ گرم سے اک آگ چمکتی ہے اسد

ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

(اس پر طباطبائی نے لکھا ہے کہ نگہ گرم کی کچھ وجہ نہ معلوم ہوئی۔ دراصل طباطبائی حسب معمول اعتراض برائے اعتراض کر رہے ہیں۔ ورنہ وجہ صاف ہے کہ عشق کی گرمی کی بنا پر آنکھوں سے آگ برس رہی ہے۔) غالب کے اس شعر پر مفصل بحث ”تفہیم غالب“ کے جدید ایڈیشن میں ملاحظہ ہو۔ بہر حال، میر کے شعر میں اس بات کا امکان بالکل ہے کہ آنکھوں میں خون کی سرفی یا عشق کی گرمی کے باعث ان کو ”سراسر آگ“ کہا ہو، اور شدت غم کے باعث دل کے پانی ہو جانے کی بنا پر اس کو ”سب پانی“ کہا ہو۔ اس طرح شعر میں لف و نشر مرتب کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔ ”ایک“ اور ”سب“ کی رعایت بھی پر لطف ہے۔

دل و چشم کے آگ اور پانی (یا پانی اور آگ) ہونے کی وجہ سے یہ دونوں عذاب تو ہیں، لیکن یہ نہ ظاہر کر کے کہ دل و چشم کی حالت کیوں ایسی ہوئی ہے، میر نے کمال بلاغت سے کام لیا ہے۔ کیوں کہ اس طرح امکانات کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ دریدا کی یہ بات کبھی کبھی صحیح ہی معلوم ہوتی ہے کہ یہ پیہ لگانا غیر ممکن ہے کہ متن کے اندر معنی کا مرکز کہاں ہے؟

فردیات

ردیفان

۲۷۷

فردوس سے کچھ اس کی گلی میں کمی نہیں
پر ساکنوں میں واں کے کوئی آدمی نہیں

۲۷۷/۱ نسخہ فورٹ ولیم اور نسخہ آسی میں غزلیات کے بعد کئی صفحے فردیات کے ہیں۔ نسخہ محمود آباد (مرتب اکبر حیدری) میں غزلیات کے بعد چند مفرد شعر ہیں۔ عباسی نے اپنے کلیات سے نہ معلوم کیوں فردیات کو حذف کر دیا ہے (ممکن ہے جلد دوم میں ڈالنے کا ارادہ ہو جو ہنوز شرمندہ طباعت نہیں ہو سکی ہے۔) مخطوطہ نیر مسعود، نسخہ محمود آباد کی طرح محض دیوان اول پر مشتمل ہے۔ اس میں بھی غزلیات کے بعد وہی شعر فردیات کے تحت درج ہیں جو فورٹ ولیم اور آسی میں ہیں۔ اس اعتبار سے میں نے بھی فردیات کو دیوان اول کے بعد جگہ دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے خدا معلوم کس بنا پر فردیات کو دیوان ششم کے بعد جگہ دی ہے۔

شعر زیر بحث کا مضمون غالب نے بھی بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت

وہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

غالب کے شعر پر بحث کے لئے ”تفہیم غالب“ ملاحظہ ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب نے

استفادے کا حق ادا کر دیا ہے اور معنی کے اتنے نکات اپنے شعر میں رکھ دیئے ہیں کہ غالب کو میر کا مقروض نہیں کہہ سکتے۔ لیکن میر کے شعر میں مضمون کی جدت کے علاوہ معنی کی تہیں بھی ہیں۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ غالب کا شعر میر سے بہتر ہے۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) مصرع ثانی میں لفظ ”واں“ کو فردوس سے متعلق کریں تو معنی یہ ہیں کہ فردوس میں آدمی کوئی نہیں ہے۔ یعنی جو لوگ آدمی کہلانے کے مستحق ہیں ان کو جنت میں جگہ نہیں ملتی۔ یا جنت سنسان اور غیر آباد ہے۔ یا وہاں صرف حوریں اور غلمان وغیرہ ہیں، انسان نہیں۔ اس طرح کے کئی امکانات ہیں۔

(۲) اگر ”واں“ کو ”گلی“ سے متعلق کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ معشوق کی گلی میں انسانی صفت رکھنے والا کوئی شخص نہیں، سب ہی معشوق صفت خون کے پیاسے ہیں، یا انسانی خلق و مروت سے عاری ہیں۔ یا معشوق کی گلی بالکل ویران ہے، سب لوگ مرے پڑے ہیں۔ یا معشوق کی گلی میں رقیب ہی رقیب رہتے ہیں، ان میں آدمیت کہاں؟

اس طرح ”واں“ اور ”آدمی“ جیسے معمولی لفظوں کی تفصیل مبہم رکھ کر میر نے شعر میں کئی معنی رکھ دیئے ہیں۔ اس مضمون کو دیوان چہارم میں بھی کہا ہے، لیکن ابہام نہ ہونے کی وجہ سے وہ بات نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

کوچہ یار تو ہے غیرت فردوس ولے
آدمی ایک نہیں واں کے ہواداروں میں

۲۷۸

کیسہ پر زر ہو تو جفا جویاں
تم سے کتنے ہماری جیب میں ہے

۲۷۸/۱ اس مضمون کو صدر الدین فائز نے بھی کہا ہے، لیکن ان کے یہاں انفعالیات بہت ہے اور معنی میں کوئی تہ نہیں۔ الفاظ میں عدم مناسبت بھی ہے۔

خوش صورتاں سے کیا کروں میں آشنائی اب
مجھ کو تو ان دنوں میں میسر درم نہیں

میر کے یہاں شاہانہ لہنگاپن اور حسینان جہاں کی کم توقیری ہے، خاص کر ان حسینوں کی جو قسم کیش اور جفا پیشہ ہوں۔ ”زر“ اور ”کتنے“ میں ضلع کا لطف خوب ہے (کیوں کہ روپے وغیرہ کے لئے کتنا، کتنے کا لفظ لاتے ہیں۔ ”کتنے روپے“ ”کتنا زر“ وغیرہ) کیسہ ”اور“ جیب“ کی رعایت ظاہر ہے۔ اس میں نکتہ بھی ہے کہ معشوق کا جیب میں ہونا اور کیسہ پر زر ہونا ایک ہی بات ہے۔ یعنی اگر معشوق جیب میں ہے تو گویا کیسہ پر زر ہے۔ یا اگر کیسہ پر زر ہے تو گویا معشوق ہی جیب میں ہے۔ ”جیب میں ہونا“ میں جو بے تکلفی اور اعتماد سے بھرپور مظنہ ہے وہ بھی ظاہر ہے۔ ”ہیں“ بمعنی ”ہوں گے“ بھی خوب ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔ بظاہر تو ”جفا جویاں“ (یعنی جفا جو لوگ) مخاطب ہیں، یعنی تمام جفا جو یوں کو مخاطب کیا ہے۔ لیکن ”جفا جو“ اور ”یاں“ کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اب نثریوں ہوئی کہ ”اگر کیسہ پر زر ہو تو اے جفا جو، تم سے کتنے ہی یہاں ہماری جیب میں ہیں“۔ یہاں یہ اعتراض نہ کرنا چاہئے کہ اگر مخاطب ”اے جفا جو“ ہے تو مصرع ثانی میں ”تجھ“ ہونا تھا، ورنہ شتر گربہ ہو جائے گا۔ انیسویں صدی کے وسط تک شتر گربہ عیب نہ تھا۔

اس مضمون کو بدل کر دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

زور و زر کچھ نہ تھا تو بارے میر
 کس بھروسے پر آشنائی کی
 دیوان دوم میں طنزیہ لیکن خوش طبع لہجے میں کہا ہے۔
 سمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
 شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے
 دیوان اول کے شعر (آشنائی کی) میں اپنے اوپر بننے اور معشوقوں کو حقیر یا بے وفا گردانے
 کے تیور خوب ہے۔

دیوان دوم

ردیف ن

۲۷۹

کوئی بجلی کا کلوا اب تک بھی
پڑا ہوگا ہمارے آشیاں میں

۷۸۰

۲۷۹/۱ ”بجلی کا کلوا“ خود ہی بہت بدیع فقرہ ہے، مضمون کی تازگی اس پر مستزاد ہے۔ معنی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ پیکر یہ بنتا ہے کہ بجلی آشیانے پر گری تو خود بھی کلوا ہے کلوا ہو گئی۔ یا آشیانے کو خاک کر دینے کے بعد بجلی واپس گئی لیکن اپنا ایک کلوا (اپنے جگر کا کلوا؟) وہاں چھوڑ گئی۔ شاید اس لئے کہ اس کو بھی آشیانے سے کسی طرح کا لگاؤ پیدا ہو گیا۔ یا شاید اس لئے کہ اگر آشیاں پھر آباد ہو تو اسے فوراً خاکستر کیا جائے۔

”پڑا ہوگا“ پر غور کریں تو یہ امکان نظر آتا ہے کہ یہ غالب کے ع

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

کی طرح کا معاملہ ہے۔ یعنی بجلی تو ہماری خانہ زاد ہے۔ لا پرواہی سے کہتے ہیں کہ اچی بجلی کو کیا پوچھتے ہو، اس کا ایک کلوا تو اب بھی ہمارے لئے پٹے آشیانے کے کسی گوشے میں مل جائے گا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ صاحب ہزار تباہی ہے، لیکن وہ لوگ ایسے گئے گذرے بھی نہیں ہیں۔ ایسے ایسے خزانے یا جواہر تو اب بھی ان کے گھر کے کسی گوشے میں پڑے مل جائیں گے۔ یعنی بجلی اور اس کی تباہی کی ہمارے لئے کوئی اہمیت

نہیں۔ پھر چونکہ آشیانے کی بربادی کا براہ راست ذکر نہیں کیا ہے، اس لئے یہ نتیجہ بھی نکالا جاسکتا ہے کہ بجلی گری تو سہی، لیکن آشیاں کو خاک نہ کر سکی۔

ایک پہلو یہ ہے کہ شعر استغفہا می ہو سکتا ہے۔ یعنی آشیانے پر بجلی گری، ہم آشیاں چھوڑ کر نکل گئے کہ جان تو بچے۔ یا ہم وہاں تھے نہیں، تب بجلی گری۔ اب واپس جانا چاہتے ہیں تو کوئی شخص منع کرتا ہے کہ واپس مت جاؤ۔ تمہارے آشیاں میں بجلی اب بھی باقی ہے، یا ابھی تک نشیمن جل رہا ہے (بجلی کا ٹکڑا = آگ)۔ اس کے جواب میں متکلم پوچھتا ہے کہ اگرچہ اتنی دیر ہو گئی ہے، کیا اب تک بھی بجلی ہمارے آشیانے میں موجود ہوگی؟

”بجلی کا ٹکڑا“ سے ذہن ”چاند کا ٹکڑا“ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ ”چاند کا ٹکڑا“ بمعنی ”بہت حسین شخص“ (لہذا معشوق) اب معنی یہ نکلے کہ ہم ہزار برباد ہوئے، لیکن معشوق کا پیکر اب بھی ہمارے خرمن حیات یعنی ہماری روح و دل میں موجود ہے۔

۲۸۰

نہیں بتال لعل دربا میں تب خال = چھالا

گھر پہنچا بہم آب بقا میں

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا

عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

ملے برسوں وہی بے گانہ ہے وہ

ہنر ہے یہ ہمارے آشنا میں

اگرچہ خشک ہیں جیسے پرکاہ

اڑے ہیں میرجی لیکن ہوا میں ہوا میں اڑنا = مغرور ہونا

۲۸۰/۱ اس شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں لیکن اسے خیال بندی کی اولین مثالوں میں رکھا جاسکتا ہے۔ خیال بندی سے مراد یہ ہے کہ مضمون بہت دور کا ہو اور اس میں فی نفسہ کوئی خاص حسن نہ ہو لیکن ندرت ہو۔ خیال بندی والے شعر میں دلیل عام طور پر کمزور ہوتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ شعر بالکل بے دلیل ہو۔ شعر زیر بحث میں دلیل موجود ہے، کہ معشوق کے ہونٹوں کو ”آب بقا“ یا ”آب حیات“ کہتے ہیں۔ لہذا ”آب“ میں گوہر کا وجود مستبعد نہیں۔ ”لعل“ اور ”گھر“ کی رعایت اور مصرع اولیٰ میں لام کی کثرت شعر میں مزید خوبی پیدا کرتی ہے۔

بتال کے مضمون پر خالص خیال بندی کا شعر دیکھنا ہو تو غالب ملاحظہ ہوں۔

آیا نہ بیابان طلب گام زباں تک

بتخلّٰ لب ہو نہ سکا آبلہ پا

غالب نے معشوق کی جگہ عاشق کے بتخلّٰ لب کا ذکر کیا ہے۔ ناخ معشوق کی چچک روئی کا مضمون باندھتے ہیں۔ ایسے مضمون کو خیال بندی کی معراج کہنا غلط نہ ہوگا۔

آبلے چچک کے جب نکلے عذار یار پر

بلبلوں کو برگ گل پر شبہ شبہم ہوا

جیسا کہ ناخ اور غالب کے شعروں سے ظاہر ہے، خیال بندی میں معنی کا لطف کم ہوتا ہے۔ خود غالب نے اپنے ایک شعر کے بارے میں اسی لئے کہا ہے کہ اس شعر میں خیال تو بہت دقیق ہے، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن دکاہ بر آوردن۔

۲۸۰/۲ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے، اور ہر جگہ واضح یا خفیف سا اشارہ رشک کا ہے، کہ اللہ کو سب لوگ اپنا کیوں کہتے ہیں۔ مندرجہ ذیل رباعی میں میر نے اپنا رشک بالکل صاف بیان کر دیا ہے۔

دل غم سے ہوا گداز سارا اللہ

غیرت نے ہمیں عشق کی مارا اللہ

ہے نسبت خاص تجھ سے ہر اک کے تیں

کہتے ہیں چنانچہ سب ہمارا اللہ

یہ مضمون ذرا انوکھا اور دلچسپ ہے۔ کیوں کہ عام تجربہ تو یہ ہے کہ جو شخص اللہ والا ہو جائے وہ دوسروں کو بھی واصل بحق کرنا چاہتا ہے۔ بلکہ اہل حق کے پاس اٹھنے بیٹھنے والے بھی انھیں کے رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ لیکن میر (یا مشکلم) کو گوارا انہیں کہ میرے علاوہ اور بھی کوئی اللہ کو اپنا کہے۔ اس طرح کے مضامین عسکری صاحب کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ میر کے یہاں نفی خودی اور نفی ذات ہے۔ دیوان دوم ہی کے مندرجہ ذیل شعر میں میر یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ یا تو خدا ہی نہیں ہے، یا پھر دنیا والے صرف بزعم خود خدا تک پہنچے ہوئے ہیں یا خدا کو یاد کرتے ہیں، اور دراصل وہ خدا کو جانتے ہی نہیں ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ صرف مشکلم خدا کو جانتا ہے۔

روے سخن ہے کیدھر اہل جہاں کا یارب

سب متفق ہیں اس پر ہر ایک کا خدا ہے
دیوان پنجم کے ایک شعر میں میر کا لہجہ تحقیر اور خفیف سی تلخی کا ہے، کہ ہر شخص ہی خدا کو اپنا کہتا ہے۔
جو ہے سو میر اس کو میرا خدا کہے ہے
کیا خاص نسبت اس سے ہر فرد کو جدا ہے
شعر زیر بحث میں معنی کا نیا پہلو یہ ہے کہ لوگ اٹھتے بیٹھتے عادات، یا بات بات میں ”میرے اللہ“، ”یا میرے اللہ“ اور ”اللہ میرے“ وغیرہ جیسے فقرے بولتے ہی رہتے ہیں۔ اس عادت تکلم سے میر یہ پہلو پیدا کرتے ہیں کہ ہر شخص اللہ کو اپنا جانتا ہے اور اس کی ہستی پر اپنا خاص حق سمجھتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بھی معنی کا نیا پہلو آگیا ہے کہ مالک تو اللہ ہے، اور انسان اس کا بندہ۔ اس طرح اللہ انسان کا نہ ہوا، بلکہ انسان اللہ کا ہوا۔ لیکن یہاں مالک اور غلام میں عجب نسبت ہے۔ یعنی طنزیہ کہا ہے، یا تحسن سے کہا ہے، یا رشک سے کہا ہے، یا تعجب سے کہا ہے کہ یہاں بندے اور مالک کا رشتہ عجب طرح کا ہے کہ بندہ مالک کو اپنا کہتا ہے۔ بالکل نیا شعر کہا ہے۔

۲۸۰/۳ اہں مضمون کو ذرا آگے لے جا کر دیوان ششم میں یوں بیان کیا ہے۔

مجھی کو ملنے کا ڈھب کچھ نہ آیا
نہیں تقصیر اس نا آشنا کی

لیکن شعر زیر بحث میں طنز کا اسلوب بہت عمدہ ہے۔ ”ہمارے آشنا“ میں یہ نکتہ بھی ہے کہ اوروں کے معشوق شاید ایسے نہ ہوں، لیکن ہمارے معشوق کی اداہی ہے۔ ”ہنریہ ہے“ میں بھی نکتہ ہے کہ سب میں کوئی نہ کوئی ہنر ہوتا ہے، ہمارے آشنا کا ہنر نا آشنائی ہے۔ ”آشنا“ بمعنی ”معشوق“ رکھ کر ”بیگانہ“ کے ساتھ اچھا تضاد پیدا کیا ہے۔

۲۸۰/۴ اس خیال کی بنیاد کلیم ہمدانی پر ہے۔

بہ ایں دماغ کہ از سایہ اجتناب کنیم
بہ آں سریم کہ تغیر آفتاب کنیم

(ہمارے دماغ کا تو یہ عالم ہے کہ ہم
سائے سے بھی گریز کرتے ہیں، اور دعویٰ
یہ رکھتے ہیں کہ ہم سورج کو فتح کریں
گئے۔)

دونوں کے یہاں خود پر طنز بہت عمدہ ہے۔ اور کلیم کے دونوں مصرعوں میں پیکروں کا جو تضاد ہے وہ بہت
توجہ انگیز ہے۔ لیکن میر نے اپنی بات نبھادی ہے۔ پہلے مصرعے میں خود کو خشک گھاس کی پتی کہا۔ دوسرے
مصرعے میں ہوا میں اڑنے کا محاورہ اس طرح باندھ دیا کہ لغوی معنی بھی صحیح ہو گئے، کیوں کہ خس و خاشاک
ہوا میں اڑتے ہی رہتے ہیں۔ دیوان سوم میں ”پرکاہ“ کی رعایت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون نا کام
رہ گیا۔

ضعیف و زار تنگی سے ہیں ہر چند
ولیکن میر اڑتے ہیں ہوا میں

”ہوا میں اڑنا“ کی جگہ عام طور پر ”ہوا پر اڑنا“ بولتے ہیں۔ ”نور اللغات“ اور ”فرہنگ اثر“
میں یہ محاورہ درج نہیں۔ ”نور اللغات“ اور ”آصفیہ“ دونوں میں شخص ”ہوا پر اڑنا“ درج ہے۔ فرید احمد
برکاتی نے ”فرہنگ میر“ میں خدا معلوم کس طرح ”ہوا میں اڑنا“ کے معنی ”آصفیہ“ کی سند سے لکھے
ہیں۔ پلیٹس، ڈکن فوربس، اور فیلین بھی اس محاورے سے خالی ہیں۔ بدیں وجہ اسے میر کی اختراع کہنا
چاہئے۔

۲۸۱

۷۸۵ ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح
قتل کرنے لے چلے ہیں جیسے زندانی کے تین

۲۸۱/۱ اس شعر میں تشبیہ کا کمال اور انسانی فطرت پر غیر معمولی طنز و تبصرہ ہے۔ انسان دنیا میں چاہے کتنا ہی در ماندہ و مصیبت زدہ کیوں نہ ہو، لیکن دنیا سے جانا پھر بھی اسے شاق گذرتا ہے۔ دنیا اگر زنداں ہے تو موت اس زنداں سے رہائی ہے، لیکن یہ وہ رہائی ہے جو قتل کے ذریعہ نصیب ہوتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”قتل“ کا لفظ اس قدر معنی خیز ہے کہ باید و شاید۔ پھر قتل کے لئے قیدی کو لے جانے کو منظر تصور میں لایئے۔ کوئی تالہ و گریہ کرتا ہے۔ کوئی شکایت کرتا ہے، کوئی احتجاج کرتا ہے، کوئی انتہائی ضبط سے کام لیتا ہے، اور کسی کا دامن ضبط آخری موافقت پر پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ یوں فرانس کی آخری ملکہ ماری آنتوانیت (Marie Antoinette) کے بارے میں لکھا ہے کہ جب اس کو قید خانے سے نکال کر قتل کے لئے گاڑی پر بٹھا کر کوچہ و بازار سے لے جایا گیا تو وہ کمال حزم و استقلال کے ساتھ سراونچا کئے فلق خدا کے درمیان سے گذری۔ لیکن جب گلوٹین کا سامنا ہوا تو اس کے بدن پر لرزہ طاری ہو گیا۔ تقدیر انسان کے ساتھ کیا کیا سلوک کرتی ہے، زندگی موت سے بدتر ہو جائے، لیکن پھر بھی ہم موت کا خیر مقدم نہیں کرتے۔

یہ بھی دیکھئے کہ مصرع اولیٰ میں ”جہان تنگ“ کہہ کر لفظ ”زندانی“ کے ساتھ مناسبت برقرار رکھی ہے۔ مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لئے ناگزیر نہ ہوں، لیکن ان کے ذریعہ معنی میں تباداری اور بیان میں چستی پیدا ہو سکے۔ مثلاً مصرع اولیٰ کی کئی شکلیں ممکن تھیں ع

(۱) ہے جہان کہنہ سے جانا اس طرح

(۲) ہے جہان رنگ و بو سے اپنا جانا اس طرح

(۳) اس جہان آب و گل سے ہے گذرنا اس طرح

(۴) ہے بشر کا جان سے جانا بعینہ اس طرح

(۵) اس جہاں سے اپنا جانا ہے بعینہ اس طرح

وغیرہ۔ اور بھی کئی شکلیں ممکن ہیں۔ شعر کے اصل معنی کا مرکز چونکہ مصرع ثانی میں ہے، اس لئے مندرجہ بالا مصارع میں سے کوئی بھی اختیار کر لیجئے۔ شعر مکمل ہوگا اور معنی کم و بیش ادا ہو جائیں گے۔ لیکن وہ فائدہ حاصل نہ ہوگا جو اصل مصرع اولیٰ میں لفظ ”تنگ“ سے حاصل ہوا ہے۔ کیوں کہ ”تنگ“ اور ”زندانی“ میں جو مناسبت ہے، وہ معنی میں مزید قوت پیدا کرتی ہے اور شعر کو غیر معمولی توازن اور ہمواری بخشتی ہے۔ پھر ”جہان تنگ“ سے ”تنگ آ جانا“، ”عرصہ زیست کا تنگ ہونا“، ”دنیا تنگ ہو جانا“ وغیرہ محاوروں اور فقرہوں کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اس طرح ”زندانی“ کے مفہوم کو مزید استحکام ملتا ہے۔ آتش نے جو کہا ہے۔

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

تو اس کا مطلب یہی ہے کہ خود تکنیے چاہے کتنے ہی قیمتی اور خوبصورت کیوں نہ ہوں، لیکن ان میں مناسبت نہیں ہے اور وہ صحیح جگہ پر، صحیح طریقے سے نہیں جڑے گئے ہیں تو زیور بدنام (یعنی مقصد میں ناکام) ٹھہرا۔ انیسویں صدی کے بعد غزل گو یوں نے مناسبت الفاظ کا اہتمام چھوڑ دیا۔ اسی وجہ سے ان کا شعر اکثر بے ربط اور تقریباً ہمیشہ معنی کے رتبہ اعلیٰ سے گرا ہوا ہوتا ہے۔

”مناسبت“ اور ”رعایت“ میں فرق کرنا چاہئے۔ ”رعایت“ کے ذریعہ یا تو معنی کی توسیع

ہوتی ہے، یا ایسے معنی پیدا ہوتے ہیں جو شعر کے مضمون سے براہ راست متعلق نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان کے امکانات غیر متوقع طور پر سامنے آتے ہیں اور بیان کے لطف یا تناد میں اضافہ کرتے ہیں۔ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں، لیکن شعر کے لطف و تازگی اور وسعت معنی میں کمی آ جاتی ہے۔ مناسبت اگر نہ ہو تو شعر میں توازن، ہمواری اور چستی نہیں آتی، اور معنی کمزور رہ جاتے ہیں۔ حسرت موہانی نے بھی (جو رعایت کے مخالف تھے) اعتراف کیا ہے کہ مناسبت الفاظ شعر کا بہت بڑا احسن ہے۔ غالب نے نعتیہ کے ایک مصرع کی داد دی ہے: ”چار لفظ، اور چاروں واقعے کے مناسب۔“ نعتیہ ہی کے نام ایک اور خط میں غالب یہ مصرع نقل کرتے ہیں ع

یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

پھر لکھتے ہیں کہ ”یاد رکھنا“ فسانہ کے واسطے کتنا مناسب ہے! لہذا مناسبت کی تعریف یہ ہوئی، ایسے الفاظ لانا جو معنوی طور پر ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں اور کیفیت اور اثر اور فضا کے اعتبار سے آپس میں ہم آہنگ ہوں۔ اصغر گوٹروی اور فراق گورکھپوری اور جوش کے کلام میں مناسبت کی سخت کمی ہے۔ عدم مناسبت دراصل عجزِ نظم ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر کو زبان کی باریکیوں کا علم و احساس نہیں۔ اس کے برخلاف رعایت کے ذریعہ لطف اور معنی کی توسیع ہوتی ہے اور رعایت کا التزام اس بات کا ثبوت ہوتا ہے کہ شاعر قادر الکلام ہے، زبان کا نابض ہے اور اس کے امکانات کو پوری طرح برتنا جانتا ہے۔

یہ بات مہمل ہے کہ چونکہ رعایت برتنے کے لئے شاعر کو کدو کاوش کرنی پڑتی ہے اس لئے شعر میں آورد اور تصنع آجاتا ہے۔ اول تو یہ کہ شعر چاہے جتنی مشقت اور کاوش سے کہا جائے، اگر اس کا تاثر بے ساختگی اور بر جستگی کا ہے تو وہ مشقت اور کاوش مستحسن ہے نہ کہ قبیح۔ اور اگر شعر بے ساختہ ارتجالاً بھی سرزد ہوا ہو، لیکن اس میں بر جستگی اور روانی نہ ہو تو وہ آورد کا ہی شعر کہلائے گا۔ فن میں نتیجہ اہم ہے، وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعہ وہ نتیجہ حاصل ہوا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اکثر اشعار کے بارے میں یہ حکم لگانا ممکن ہی نہیں کہ شاعر نے انھیں بے ساختہ، بے تکلف موزوں کیا تھا یا سوچ سوچ کر الفاظ بٹھائے تھے۔ تیسری اور اہم ترین بات یہ کہ اکثر رعایتیں شاعر کے ذہن میں خود بخود آتی ہیں، بلکہ بسا اوقات تو اسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ رعایت برت رہا ہے۔ اس کے ذہن کی ساخت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ رعایتوں پر رعایتیں نظم کرتا چلتا ہے۔

مثال کے طور پر میر انیس کے یہ چند متفرق مصرعے دیکھئے:

- (۱) پانی کہاں کا سب یہ بہانے اجل کے ہیں
- (۲) ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے
- (۳) تصویر سے بستر پہ کشیدہ تھے تن زار
- (۴) ہے انگلیوں کے بند میں خیر کشا کا زور
- (۵) اک عمر کا ریاض تھا جس پر لٹا وہ باغ

اب ان میں رعایتیں ملاحظہ ہوں۔

مصرع ۱۔ پانی۔ بہانے۔ ۱۔ جل۔ (جل = پانی۔ ۱۔ جل = جو چیز پانی نہ ہو)
 مصرع ۲۔ ہم۔ غم۔ (ہم = دامانگی، مجزونی) ملک۔ جن۔
 مصرع ۳۔ تصویر۔ بستر (بستر پر تصویریں بنی ہوتی ہیں)، تصویر۔ کشیدہ۔ تن
 مصرع ۴۔ بند۔ کشا۔

مصرع ۵۔ ریاض (بمعنی باغ)۔ باغ

ظاہر ہے کہ ان رعایتوں کے بارے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ حسن کلام میں اضافہ کرتی ہیں اور یہ زبان کے جوہر میں اس طرح پیوست ہیں کہ وہی شاعر ان کو برت سکتا ہے جس کی دسترس حاکمانہ اور خلافتانہ ہو۔ رعایت اور مناسبت کے ضمن میں ایک بات یہ بھی اہم ہے کہ مشاق اور غور سے پڑھنے والے قاری (close reader) کی نظر رعایت کو پہچان لیتی ہے۔ (بعض اوقات رعایت اتنی برجستہ اور بے ساختہ آتی ہے کہ مشاق قاری کو بھی دیر تک غور کرنا پڑتا ہے۔) لیکن مناسبت کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی کمی تو کھٹکتی ہے، لیکن اگر وہ موجود ہو تو اس پر اکثر دھیان نہیں جاتا۔ مثال کے طور پر شعر زیر بحث ہی کو پیش کر سکتے ہیں۔ جو متبادل مصرعے میں نے پیش کئے ہیں ان میں مصرع ثانی کے ساتھ مناسبت کم ہے۔ مثلاً مشاق قاری فوراً کہہ دے گا کہ جب مصرع ثانی میں ”زندانی“ کہا ہے تو مصرع اولیٰ میں ”جہان کہنہ“ یا ”جہان رنگ و بو“ یا ”جہان آب و گل“ کہنا مناسبت سے عاری ہے۔ متبادل مصرع ۲ اور ۵ میں مصرع ثانی سے کوئی تغایر نہیں ہے۔ لیکن مناسبت بھی نہیں ہے، لہذا یہ مصرعے بھی کم اثر ہیں۔ اصل مصرع

ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح

بہت برجستہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس بات کی طرف دھیان عام طور پر نہیں جاتا کہ یہ برجستگی بڑی حد تک ”جہان تنگ“ اور ”زندانی“ کی مناسبت کی مرہون منت ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں لیکن کلام کا لطف اور تازگی اور معنی کی وسعت کم ہو جاتی ہے۔ اس کی مثال میں ۲۷۶۳ کو پھر دیکھئے۔

ایک سب آگ ایک سب پانی

دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

مصرع اولیٰ میں ”ایک“ اور ”سب“ کی رعایت ہے۔ اب مصرع یوں کر دیجئے

ایک ہے آگ ایک ہے پانی

معنی قائم ہو گئے، لیکن ”ایک“ اور ”سب“ کے ذریعہ جو لطف اور وسعت پیدا ہوئی تھی وہ زائل ہو گئی۔

مناسبت کا انتظام ۲۷۸/۱ میں دیکھئے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں ”کیسہ پر زر“ کی مناسبت

سے مصرع ثانی میں ”جیب میں ہیں“ کا فقرہ ہے۔ اس کے برخلاف فائز کے شعر میں کلیدی لفظ ”درم“ ہے، لیکن اس کی مناسبت کا کوئی اور لفظ شعر میں نہیں ہے۔

شعر زیر بحث میں تشبیہ کی ندرت اور معنی کے حسن پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اب اس کے معنی سے

بالکل الٹا مضمون اسی حسن سے میر کے مندرجہ ذیل شعر میں دیکھئے۔

جانا اس آرام گہ سے ہے بعینہ بس یہی

جیسے سوتے سوتے ایدھر سے ادھر پہلو کیا

(دیوان اول)

”آرام گہ“ اور ”سوتے سوتے“ کی مناسبت دیکھئے، تشبیہ کی بداعت دیکھئے اور غور کیجئے کہ بھلا کون سا

مضمون تھا جس کا دروازہ خداے سخن پر بند تھا۔

۲۸۲

جانا ادھر سے میر ہے دیا ادھر کے تیں
بیاریوں میں جیسے بدلتے ہیں گھر کے تیں

۲۸۲/۱ زندگی سے موت تک گزرا ان کے موضوع پر دوز بردست شعر ہم ابھی دیکھ چکے ہیں۔ خیال آتا ہے کہ اس مضمون پر اب کیا بچا ہوگا جسے میر جیسا شاعر بھی نظم کر سکے۔ لیکن یہ شعر موجود ہے، اور اگرچہ ۲۸۱/۱ ان تینوں میں غالباً بہترین ہے، لیکن شعر زیر بحث اس سے کچھ ہی کم رتبہ ہے۔ خلاق المعانی ہو تو ایسا ہو۔ ”معانی“ یہاں ”مضامین“ کے مفہوم میں ہے۔ تشبیہ یہاں بھی درج کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔

بیاریوں میں گھر بدلنا کے کئی معنی ہیں۔ (۱) جب کوئی دبا آتی ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر کسی اور طرف نکل جاتے ہیں تاکہ محفوظ رہیں۔ (۲) کسی کو بار بار کوئی بیماری لگ جاتی تھی تو گھر کو منحوس یا آسیبی قرار دے کر اسے چھوڑ دیتے تھے۔ (۳) کسی کو گھر بدلنے کو کوئی مجبوری ہو (مثلاً مالک مکان گھر خالی کر رہا ہو، یا گھر کھنگی یا کسی اور بات کے باعث خندوش ہو گیا ہو) اور اہل خانہ بیمار ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں گھر بدلنا کتنی کلفت اور زحمت کا معاملہ ہوگا۔ (۴) جو صورت حال ۲ میں بیان ہوئی اس پر یہ اضافہ کیجئے کہ کوئی شخص بار بار بیمار ہوتا ہے اور گھر کی منحوسیت یا آسیبت کے خیال سے اسے بار بار گھر بدلنا پڑتا ہو۔

اب دیکھئے گھر بدلنے کی کیا معنویت ہیں۔ (۱) گھر بدلنے کے باوجود اس بات کا کوئی یقین نہیں ہو سکتا کہ جس بلانے گھر چھوڑنے پر مجبور کیا ہے وہی بلانے گھر میں نہ آئے گی۔ (۲) دنیا ایک گھر ہے اور عقبیٰ ایک گھر ہے۔ دنیا کو ”دارالمن“ (رنج کا گھر) کہتے ہیں۔ ممکن ہے دوسرا گھر بھی ایسا ہی ہو۔ (۳) جدید ماہرین نفسیات نے ذہنی تعب (mental stress) کا ایک نقشہ ترتیب دیا ہے۔ اس کی رو سے سب سے زیادہ تعب (جس کے سو نمبر ہیں) شریک حیات کی موت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس نقشے میں چوتھا نمبر گھر بدلنے کا تعب ہے، اس کے نتیجے میں (۲۳) نمبر ہیں۔ یعنی گھر بدلنے کا تعب (stress) معمولی نہیں ہوتا، چاہے خراب گھر سے اچھے گھر کو ہی جانا ہو۔

شعر میں دنیا اور عقبی نہ کہہ کر صرف ”ادھر“ اور ”ادھر“ کہا ہے لیکن مدعا بالکل واضح ہے، یہ بھی وجہ بلاغت ہے۔

آتش نے حسب معمول دھوم دھام سے کہا ہے، لیکن مضمون میں ذرہ برابر اضافہ نہ کر سکے بلکہ مصرع اولیٰ میں آسمان سے مخاطب بے مصرف رہا۔

منزل گوراب مجھے اے آسمان درکار ہے

مردم بیمار کو نقل مکاں درکار ہے

۲۸۳

شب نہاتا تھا جو وہ رشک قمر پانی میں
مستھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں

ساتھ اس حسن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن
جیسے جھمکے ہے پڑا گوہر تر پانی میں
پڑا = کلہ تحسین

رونے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش
گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں
مرجاں = مونگا

آتش عشق نے راون کو جلا کر مارا
گرچہ لٹکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں
۷۹۰

فرط گریہ سے ہوا میر تباہ اپنا جہاز
تختہ پارے گئے کیا جانوں کدھر پانی میں

۲۸۳/۱ مصرع اوّلیٰ میں کوئی خاص بات نہیں۔ کھلے پانی میں معشوق کے نہانے کا مضمون ہی ایسا ہے کہ اس میں زیادہ باریکی ممکن نہیں۔ پھر یہ مضمون زمانہ حال کے مذاق پر گراں بھی گزرے گا۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ غالب سے پہلے کے تمام دہلوی شعرا کے یہاں یہ مضمون مل جائے گا، چاہے کتنا ہی پھیکا بندھا ہو۔ مثلاً جرأت نے اس زمین میں دوغزل کہا ہے اور ان کی پہلی غزل کا مطلع جانی حسب ذیل ہے۔

جا کے جب پیرے ہے وہ رشک قمر پانی میں

چہرہ آتا ہے پری کا سا نظر پانی میں

میر نے تو پھر بھی مصرع ثانی اتنا گرم لگایا ہے کہ شعر بن گیا ہے۔ دریا میں جب چاند کی کرنیں منعکس ہوتی ہیں تو ہر لہر روشن معلوم ہوتی ہے۔ معشوق تو چاند سے بڑھ کر ہے۔ اس کا بدن چاند سے بھی زیادہ روشن ہے۔ لہذا جب وہ دریا میں اترتا تو ہر لہر یوں روشن ہوگئی جیسے اس میں چاند کی کرنیں پیوست ہوگئی ہوں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ معشوق خود پانی میں ہے، اور معشوق چونکہ رشک قمر ہے، لہذا لہروں کا ایسا لگنا گویا ان میں چاند کی کرنیں پیوست ہوں، نہایت مناسب ہے۔ ”گتھی“ کا لفظ یہاں بڑے غضب کا ہے۔ کیوں کہ اس میں کرنوں اور لہروں کے آپس میں مضبوطی سے متحد ہونے کے علاوہ خفیف سا جنسیاتی (erotic) اشارہ بھی ہے۔ خود کرنوں اور لہروں کے اتحاد کے لئے ان کو آپس میں گتھا ہوا ہونا نہایت لطیف بات ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ پیکرِ حرکی بھی ہے اور لہری بھی۔ حرکی پیکر کی حیثیت سے اشارہ پھر جنسیاتی (erotic) ہے، کہ معشوق کا بدن اور پانی آپس میں یوں لپٹے ہوئے ہیں گویا عاشق و معشوق۔ ان نزاکتوں کی روشنی میں جرأت کا شعر اور بھی ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جرأت نے اسی زمین میں اچھے شعر بھی نکالے ہیں، جیسا کہ آگے بیان ہوگا۔

۲۸۳/۲ مصحفی نے اس زمین میں جو غزل کہی ہے اس میں میر کی برابری کے لئے بہت ہاتھ پاؤں مارے ہیں۔ لیکن مضمون آفرینی مصحفی کا بہترین پہلو نہیں۔ اور یہ زمین ایسی ہے کہ اگر شاعر اعلیٰ درجے کا مضمون آفریں نہ ہو تو غزل بالکل پھس پھسی ہو کر رہ جائے۔ چنانچہ اس زمین میں مصحفی کا بہترین شعر ان کے مزاج کی ارضیت اور جنسی تلذذ کا آئینہ دار تو ہے، لیکن ان کے بقیہ شعر کمزور ہیں۔

جھلکے ہے یوں وہ بدنِ جلمہ شبنم سے تمام

شوخیوں جیسے کرے عکس قمر پانی میں

لفظ ”شبنم“ (ایک باریک کپڑا) خوب ہے، اور عکس قمر کی شوخیاں بہت عمدہ نہیں تو بہت پست بھی نہیں۔ لیکن بدن کے جھلکنے اور عکس قمر کی شوخیوں میں کوئی ربط نہیں، کیوں کہ بدن کے جھلکنے سے تو مراد یہ ہے کہ باریک کپڑے کے باعث کبھی بدن کا کوئی حصہ ذرا سا جھلک اٹھتا ہے اور کبھی کوئی حصہ جھلک اٹھتا ہے۔ یہ

کیفیت چاندنی رات میں لہروں کی نہیں ہوتی۔ وہاں تو پوری سطح دریا کسی نہ کسی حد تک منور ہوتی ہے۔ پھر لفظ ”تمام“ کا رگ نہیں، بلکہ تقریباً بھرتی کا ہے۔ (اس کے برخلاف میر نے ”پڑا“ بمعنی کلمہ تحسین خوب استعمال کیا ہے۔ اپنی حیثیت میں یہ لفظ عمدہ تو ہے ہی، لیکن یہ معشوق کے انداز (کہ وہ پلنگ پر پڑا ہوا ہے اور عاشق اس کے نظارے سے آنکھیں سینک رہا ہے) کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔)

”پڑا“ بطور کلمہ تحسین کے ایسے برجستہ استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۴۵/۲۔ لیکن میر کے یہاں لفظ ”پڑا“ ہی کی خوبی لائق توجہ نہیں۔ شعر کا مضمون اور اس کو بیان کرنے کے لئے جو پیکر استعمال ہوا ہے، وہ بھی نہایت تازہ اور حیات بدن سے مھر پور ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر نے لباس کے اندر سے بدن کی جھلک دکھانے کی بات کو ترک کر کے بدن کو براہ راست برہند دکھایا ہے۔ پھر ”دیتا تھا دکھائی وہ بدن“ میں کئی اشارے ہیں۔ (۱) عاشق کہیں دور سے یہ منظر دیکھ رہا ہے۔ لہذا ممکن ہے یہ کسی خواب کا بیان ہو۔ (۲) معشوق پلنگ پر برہند لیٹا ہوا ہے۔ (یا سو رہا ہے) لیکن پلنگ کے چاروں طرف کسی قسم کا پردہ ہے (مسہری کا پردہ ہو سکتا ہے) اور عاشق پلنگ کے باہر سے اس نظارے سے لطف انداز ہو رہا ہے۔ (۳) عاشق چھپ کر معشوق کی برہنگی کو دیکھ رہا ہے۔ جدید طبع کے لوگ اس کو خفیہ نگاری (voyeurism) سے تعبیر کریں گے۔ اور یہ تعبیر درست بھی ٹھہرے گی۔ لیکن خفیہ نگاری بہر حال ایک مضمون ہے۔ چاہے وہ ناگواری کیوں نہ قرار دیا جائے۔ (۴) معشوق واقعی کوئی باریک کپڑا پہنے ہوئے ہے (جیسا کہ مصحفی کے شعر میں ہے) لیکن عاشق کی چشم تخیل اسے بالکل برہند دیکھ رہی ہے۔ مصحفی کا ہی لا جواب شعر ہے۔

آئیں اس نے جو کہنی تک اٹھائی وقت صبح

آگئی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

اب مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ”گوہر تر“ اور ”پانی“ کی رعایت نہایت عمدہ ہے۔ پھر گوہر کا رنگ پھیکا شائع سفید نہیں ہوتا، بلکہ ہلکی سی زردی یا سنہرا پن لئے ہوتا ہے۔ موتی کی چمک بھی بہت تیز نہیں ہوتی۔ یہ سب باتیں بدن کی لطافت اور صباحت کے لئے بھی بہت مناسب ہیں۔ اور اگر پانی کی تہ میں موتی پڑا ہوا ہو تو اس کا رنگ، اور اس کی سطح کے بارے میں ہمارا احساس، دونوں میں ایک طرح کی غیر قطعیت آجائے گی۔ پانی کا رنگ موتی کے رنگ پر اثر انداز ہوگا۔ موتی کے رنگ میں کبھی چمک زیادہ

معلوم ہوگی، کبھی کم۔ لہروں کی حرکت کے باعث موتی سے بھی ایک طرح کی جان اور زندگی کا تاثر حاصل ہوگا۔ یعنی موتی میں کچھ گرمی معلوم ہوگی، جسے Warmth of life کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح پانی میں پڑا ہوا گوبر تر اس تروتازہ اور شاداب بدن سے مشابہ دکھائی دے گا جس کا جلوہ عاشق کی نگاہوں کے سامنے ہے۔

موتی کے لحاظ سے آخری بات یہ کہ دوسرے نگہ تو تراشے جاتے ہیں تب ان کا حسن نکھرتا ہے۔ لیکن موتی کا حسن اس کے فطری سڈول پن میں ہے۔ لہذا موتی کا حسن زیادہ نامیاتی (organic) ہوتا ہے۔ یہی صفت انسانی بدن میں بھی ہے۔ پھر موتی کی گولائی اور دائرہ، جسم کے دائروں کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ یہ ان مکمل شعروں میں ہے جن میں کئی طرح کے حواس اور مشاہدے اور داخلی تاثر کے کئی پہلو پوری طرح سامنے آئے ہیں۔ دیکھنا، چھونا، افقی مشاہدہ، عمودی مشاہدہ، نرمی، سیال پن، گرمی، حرکت، جنسی ابتزاز، سب کچھ موجود ہے۔

ایک بات اور بھی کہنے کے قابل ہے۔ یہ کہیں واضح نہیں کیا کہ جس کا بدن دیکھا جا رہا ہے خود اس کے ذہنی کوائف کیا ہیں؟ کیا اسے اس بات کا احساس ہے کہ وہ برہنہ ہے؟ اوپر جو تعصبات بیان ہوئیں ان میں سے بعض کی رو سے یہ ممکن ہے کہ معشوق، جس کا بدن دکھائی دے رہا ہے، اپنی برہنگی سے باخبر ہے، لیکن اس بات سے شاید باخبر نہیں کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے۔ بعض کی رو سے دونوں ہی طرح کی باخبری غیر ممکن ہے (مثلاً اگر یہ خواب کا منظر ہے۔ ہاں یہ پھر بھی ممکن ہے کہ خواب میں دکھائی دینے والا معشوق بھی باخبر قرار دیا جائے!) بعض کی رو سے ممکن ہے کہ معشوق دونوں طرح سے باخبر ہو، جیسا کہ آئندہ بیان ہوگا۔ یورپ میں مصور صد ہا برس سے برہنہ عورتوں کی تصویریں بنایا کرتے تھے، لیکن عورتوں، کسے چہرے پر یہ تاثر ہوتا تھا کہ وہ نہ صرف اس بات سے بے خبر ہیں کہ کوئی انھیں دیکھ رہا ہے، بلکہ انھیں اپنی برہنگی کا شاید احساس بھی نہیں ہے۔ اس طرح ”معصومیت“ کا ایک پردہ سارہ جاتا تھا۔ لہذا جب ۱۸۶۵ء میں ایدوارمانے (Edouard Manet) نے اپنی تصویر ”اولپیا“ (Olympia) نمائش میں رکھی جس میں اولپیا نہ صرف برہنہ ہے، بلکہ اس کو اپنی برہنگی کا احساس ہے، اور اس بات کا بھی پورا علم ہے کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے، تو اس پر ایک غفلہ مچ گیا اور لوگوں نے مانے پر ہزار طرح کی لعنت ملامت کی۔ یہاں مشرق و مغرب کے مذاق کا ایک بنیادی فرق نمایاں ہوتا ہے، کہ مشرق میں عریاں عورت کی

تصور بہت کم بنتی ہے (سنگ تراشی کی بات نہیں)، لیکن جب بنتی ہے تو پورے شعور کے ساتھ۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ اگرچہ اس کی ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو اپنی برہنگی اور اپنے دیکھے جانے کا احساس نہ ہو، لیکن ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو دونوں باتوں کا احساس ہو۔ مثلاً یہ تعبیر کہ عاشق پلنگ کے باہر ہے اور معشوق کو مسہری کے پردوں میں سے دیکھ رہا ہے۔ یہاں عین ممکن ہے کہ معشوق سویا ہوا نہ ہو، بلکہ جاگ رہا ہو اور عاشق کا غنظر ہو۔

۲۸۳/۳ درخت خوانش کے لئے ملاحظہ ہو ۳۹/۳۔ زیر بحث شعر کے مضمون کو ذرا بدل کر دیوان دوم ہی میں یوں کہا ہے۔

پھولا پھلا نہ اب تک ہر گز درخت خواہش
برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خون دل اس شجر کو

مندرجہ بالا شعر میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ بعض درخت اور پودے (مثلاً انگور کی تیل) اگر کبھی کبھی بکرے کے خون سے سینچے جائیں تو زیادہ سرسبز ہوتے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث میں کئی باتیں ہیں جو اسے اس مضمون کے تمام شعروں میں ممتاز کرتی ہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) درخت خواہش کا گھر آنکھ میں تھا، یعنی دل کو جتنی بے قراری تھی اس سے زیادہ بے قراری آنکھ کو تھی۔

(۲) یا پھر دل بھی پانی ہو گیا تھا، لہذا درخت خواہش کا گھر پانی میں، یعنی دل میں تھا۔

(۳) مونگا سرخ رنگ کا ہوتا ہے۔ اس میں آنکھ کی سرخی، آنسو کی سرخی، اور خون دل کی سرخی کا اشارہ ہے۔

(۴) مونگا اگرچہ جاندار ہے، اور بڑھ کر پوری پوری پہاڑیوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی شکل درخت سے مشابہ ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شاخیں ہی ہوتی ہیں اور شاخوں کے سرے پھول سے مشابہ ہوتے ہیں۔

(۵) مونگا صرف پانی میں نہیں، بلکہ سمندر کے نمکین پانی میں ہوتا ہے۔ لہذا آنسو کی نمکینی اور سمندری پانی کی نمکینی میں ربط قائم ہو گیا۔

(۶) مونگا سرخ ہوتا ہے، اس اعتبار سے سرخ درخت کے سبز ہونے کا ذکر دلچسپ ہے۔ شجر کا قافیہ جرات نے بھی خوب نظم کیا ہے۔

گل مڑگاں کو نمی اشک کی پہنچی بے ڈھب
گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

روتے روتے مڑگاں کا جھڑ جانا اچھا مضمون ہے، اور استعارہ بنی بر مشاہدہ ہے، کیوں کہ وہ درخت جن کی جڑ مسلسل پانی میں رہتی ہے ان کا گل کر گر جانا عام ہے۔ آتش نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔

مثل گل یار کو خنداں نہ کیا گریے نے
تخم امید نہ سر سبز ہوا باراں سے

لیکن آتش کے یہاں ”مثل گل“ کا فقرہ بالکل بھرتی کا ہے اور میر کی طرح کے تہ در تہ نکات ان کے یہاں مفقود ہیں۔

۴/ ۲۸۳ اس شعر میں دیو مالائی حقیقت کو عشق کی حقیقت سے اس طرح ضم کیا ہے کہ مضمون آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔ ”دیو“ بمعنی ”قوی بیکل آتش مخلوق“ تو ہے ہی، بمعنی ”شیطان“ بھی ہے۔ آتش عشق نے راون کو جلا کر خاک کر دیا۔ اس مضمون کا بیان مناسبت اور استعارہ دونوں کا حق پوری طرح ادا کر رہا ہے۔ نہ راون کو سیتاجی سے عشق ہوتا اور نہ اسے شکست نصیب ہوتی۔ پھر ہنومان جی کا لڑکا میں آگ لگانا اور دسہرے کے دن راون کے پتلے کو جلانے کی رسم، یہ دو باتیں بھی نظر میں رکھئے، راون کا گھر تو پانی میں تھا ہی، کیوں کہ لڑکا ایک جزیرہ ہے۔ ”جلا کر مارا“ کی معنویت بھی لطیف ہے۔ غرض جس طرح بھی دیکھئے، یہ شعر کمال فن کا نمونہ ہے۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھئے کہ راون کو عشق کا شہید تو کہا، لیکن اس کو دیو (بمعنی شیطان) بھی کہہ دیا۔ اور یہ نکتہ بھی رکھ دیا کہ شیطان، کیا آتش مخلوق (دیو) اور کیا بشر، عشق کسی کو نہیں چھوڑتا۔ شیخ عطار نے کیا خوب کہا ہے۔

خرقہ را زناں کردست و کند
عشق ازیں بسیار کردست و کند

(یہ خرتے کو زنا کر چکا ہے۔ اور کرتا رہتا

ہے۔ عشق اس سے بھی زیادہ کر چکا ہے۔

اور کرتا رہتا ہے۔)

لنکا کا مضمون قائم نے بھی باندھا ہے، لیکن بالکل بے رنگ۔

دل مرا تم کو تو لنکا ہے دسہرے کی بتاں

فتح ہے سال بھر اس کی جو اسے لوٹنے کا

۲۸۳/۵ میر کے یہاں سمندر کی تباہ کاری اور جوش و خروش پر مبنی پیکروں کے بارے میں کچھ بحث گزر چکی ہے۔ (ملاحظہ ہو غزل ۲۰۹)۔ یہ شعر بھی اسی طرح کا ہے جس میں سمندر کی وسعت اور قوت کا غیر معمولی احساس نظر آتا ہے۔ آتش نے حسب معمول میر کے شعر سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔

تختہ پارہ کی طرح سے ہے دل آتش تباہ

بے قراری لہجہ دریاے طوفاں خیز ہے

شعر زیر بحث کے علاوہ آتش نے میر کے دیوان پنجم کا یہ شعر بھی استعمال کر ڈالا ہے۔

موج زنی ہے میر فلک تک ہر جگہ ہے طوفاں زا

سرتاسر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لیکن بات ظاہر ہے۔ صرف الفاظ کو جمع کرنے سے کام نہیں بنتا، جب تک کہ انھیں معنوی سطح پر زندہ نہ کیا جائے۔ میر کے شعروں میں ”تختہ پارے“ اور ”لجہ“ کے الفاظ معنی کی بلند سطح پر واقع ہوئے ہیں اور آتش کے شعر میں یہی الفاظ سراسری اور رسمی حیثیت رکھتے ہیں۔ پھر میر کے شعر میں مصرع ثانی کا استفہام غصہ کا ہے۔

جرات میں آتش کی سی بلند کوشی نہیں ہے۔ لیکن آتش کی بلند کوشی اکثر ناکام رہ جاتی ہے اور وہ

دھم سے زمین پر آگرتے ہیں۔ ان کے اکثر شعروں میں دھوم دھام بہت ہے، لیکن غور کیجئے تو معلوم ہوتا ہے کہ بات کچھ قابل ذکر نہ تھی۔ جرات کی کشتی ساحل سے بہت دور نہیں جاتی، لیکن غرقاب بھی نہیں ہوتی۔ جرات اپنی ہلکی پھلکی باتیں بڑی صفائی اور کامیابی سے کہہ جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کا شعر ہے۔

ایسے دریا میں بہ چلے ہیں کہ آہ
جس میں ناپو نہیں ہے ناؤ نہیں

میر کے شعر میں معنوی پہلو اور بھی ہیں۔ دل کو جہاز سے استعارہ کیا ہے۔ اس اعتبار سے غموں کے باعث شکستہ دل کے ٹکڑوں کو تختے پارے سے استعارہ کرنا بہت عمدہ ہے۔ پھر آنسوؤں کے ساتھ دل کے ٹکڑے بھی بہ نکلتے ہیں اور آنسوؤں کی طرح معدوم ہو جاتے ہیں۔ اس لئے دل کے جہاز کا تباہ ہونا اور اس کے تختوں کا ٹوٹ کرنا معلوم منزلوں کی سمت میں غائب ہو جانا نہایت مناسب ہے۔ اس آخری پہلو کو لے کر ظفر اقبال نے اچھا شعر کہا ہے۔

دل کا پتہ سرشک مسلسل سے پوچھئے

آخر وہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا۔

”تختہ پارہ“ کا پیکر میر نے دیوان اول میں بھی باندھا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں۔

نہ گیا میر اپنی کشتی سے

ایک بھی تختہ پارہ ساحل تک

یہاں معنویت پھر بھی آتش کے شعر سے زیادہ ہے۔ دیوان دوم کا مندرجہ شعر سمندر سے

میر کے شغف کو بالکل ہی نئے رنگ میں پیش کرتا ہے۔

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا

کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی۔

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال آخری بات یہ عرض کرنی ہے کہ طالب آملی نے

بھی ”تختہ پارہ“ کا پیکر بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

صد تختہ پارہ دلم افتادہ در کنار

بحرم کہ خشکی لب من ساحل منست

(میرے دل کے ٹکڑوں تختہ پارے میری بغل

میں پڑے ہوئے ہیں، میں ایسا سمندر ہوں کہ

میری خشکی لب میرا ساحل ہے۔)

چونکہ میر کے شعر زیر بحث کا مضمون بھی طالبِ آملی کے مضمون سے خفیف سی مشابہت رکھتا ہے، اس لئے ممکن ہے طالب کا شعر میر کے سامنے رہا ہو۔

۲۸۴

کس کئے جاؤں الہی کیا دوا پیدا کروں
دل تو کچھ دھسکا ہی جاتا ہے کروں سو کیا کروں

دل پریشانی مجھے دے ہے بکھیرے گل کے رنگ
آپ کو جوں غنچہ کیوں کر آہ میں یکجا کروں

ایک چشمک ہی چلی جاتی ہے گل کی میری اور
یعنی بازار جنوں میں جاؤں کچھ سودا کروں

اب کے ہمت صرف کر جو اس سے جی اچھے مرا
پھر دعا اے میر مت کر یو اگر ایسا کروں

۷۹۵

۲۸۴/۱ ”دھسکنا“ کسی لغت میں نہیں ملا، حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی نے بھی اپنی فرہنگ میر میں اسے نظر انداز کیا ہے۔ انھوں نے دیوان دوم کے ہی حسب ذیل شعر کی بنیاد پر ”دھسکنا“ ضرور درج کیا ہے۔
گول دھسک ہی جاوے آنکھیں ابل ہی آویں
سب اونچ نیچ کی ہے ہموار تیری خاطر

”آصفیہ“ اور ”نور اللغات“ میں ”دھسکنا“ بھی نہیں ملتا۔ پلیٹس، فیلن، وٹکن فوربس نے ”دھسکنا“ شامل کیا ہے اور معنی کم و بیش یہی دئے ہیں کہ جگہ سے ہٹ جانا، گرجانا، وغیرہ۔ یہ خیال ہو سکتا ہے کہ شعر زیر بحث میں ”دھسکنا“ سہو کتابت ہے، اور اصل میں ”دھسکنا“ ہی ہوگا۔ لیکن تمام معتبر نسخوں میں ”ہموار تیری خاطر“ والے شعر کی قرأت ”دھسک“ کے ساتھ ہے، اور شعر زیر بحث کی قرأت

”دھسکا“ کے ساتھ ہے۔ لہذا یہی فرض کرنا پڑے گا کہ ”دھسکا“ اور ”دھسکنا“ دونوں صحیح ہیں۔ یا ممکن ہے یہاں میر نے ”دھسنا“ اور ”کھسکا“ کو ملا کر نیا لفظ ”دھسکنا“ بنالیا ہو۔ لیکن ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں یہ لفظ ”دھسنا“ نہیں بلکہ ”دھسنا“ تھا۔ چنانچہ عبدالواسع ہانسوی نے اپنی ”غرائب اللغات“ میں ”دھسنا“ لکھ کر معنی بتائے ہیں ”زمین کا بیٹھ جانا“، اس پر خان آرزو نے ”نوادر الالفاظ“ میں اعتراض کیا ہے کہ ”دھسنا“ بمعنی مجرد بیٹھ جانا، گر جانا وغیرہ ہے، زمین کے بیٹھ جانے سے مخصوص نہیں۔ چونکہ خان آرزو نے بھی ”دھسنا“ تلفظ نہیں لکھا ہے، اس لئے یہ گمان قوی ہو جاتا ہے کہ اس زمانے میں یہ لفظ ”دھسنا“ ہی تھا۔ لہذا اس بات کا امکان بھی زیادہ ہو جاتا ہے کہ ”دھسکنا“ کوئی مستقل لفظ ہو، اور میر نے اسے ”دھسنا“ اور ”کھسکا“ ملا کر وضع نہ کیا ہو۔

اب بات جو بھی ہو، لیکن ”دھسکنا“ کی تازگی اور ندرت کے لئے یہی ثبوت کافی ہے کہ عام لغات میں یہ لفظ نہیں ملتا۔ شعر زیر بحث میں صوتی آہنگ کے اعتبار سے بھی ”دھسکا“ کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی بے شک لا جواب کہا ہے۔

یہ غزل ولی کی زمین میں ہے، اور بڑی حد تک ولی کے جواب میں معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ولی کے دو تین شعرا ایسے بھی ہیں جن تک میر کی رسائی نہ ہو سکی۔ ولی کا مطلع ہے۔

خوبی اعجاز حسن یار اگر انشا کروں
بے تکلف صفحہ کاغذ بد بیضا کروں

اس کے برابر مطلع میر سے نہ ہو سکا، اور نہ ہی میر کے یہاں ”انشا“ کا قافیہ اتنے بدیع مضمون کے ساتھ بندھ سکا۔ میر بس اتنا کہہ کر رہ گئے۔

لو ہو روتا ہوں میں ہر اک حرف خط پر ہمدماں
اور اب رنگین جیسا تم کہو انشا کروں

ہاں اگلے تین شعر (جو درج انتخاب ہیں) اس قدر بلند اور تازہ ہیں کہ ولی کی تمام استادی ان کے سامنے بے رنگ ہو جاتی ہے۔

۲۸۴/۲ ”دل پریشانی“ میں اضافت مقلوبی ہے، یعنی ”پریشانی دل“ اضافت مقلوبی ہمیشہ کلام کا رتبہ بلند کر دیتی ہے، کیوں کہ اس میں بداعت ہوتی ہے۔ ”دل“ اور ”گل“ میں بوجہ سرخی مناسبت ہے۔ اور ”گل“ کی رعایت سے ”رنگ“ بھی عمدہ ہے۔

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ”دل پریشانی“ میں اضافت مقلوبی نہ فرض کی جائے۔ اگر اضافت کے اعتبار سے پڑھیں تو نثر ہوگی ”دل کی پریشانی مجھے گل کے رنگ بکھیرے دیتی ہے۔“ اگر بے اضافت فرض کریں تو نثر ہوگی ”دل مجھے پریشانی دے ہے اور گل کے رنگ بکھیرے ہے۔ یعنی دونوں صورتوں میں مشکل کی شخصیت اور زندگی میں انتشار ہے۔ فرق یہ ہے کہ دوسری صورت میں اس انتشار کا بانی خود اس کا دل ہے، اور پہلی صورت میں دل کی پریشانی ایک عمومی صورت حال ہے۔ اس کا بانی معشوق، یا دنیا، یا کوئی اور بات ہو سکتی ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ غنچے کو دل گرفتہ کہتے ہیں۔ دل کی پریشانی جو مشکل کو گل کی طرح بکھیرے دے رہی ہے، اس کی جگہ غنچے کی سی دل جمعی درکار ہے۔ لیکن یہ دل جمعی بھی کس کام کی، جب اس کا مفہوم دل گرفتگی اور سکوت اور محزونی ہے؟ پھر لفظ ”آہ“ مصرعے کی وسط میں بے حد معنی خیز ہے، کیونکہ آہ کرنے سے تو دل اور بھی شکستہ اور پارہ پارہ ہوتا ہے (ضعف کے باعث، یا آہ کے اثر کے باعث، وغیرہ) لہذا جس چیز کو کم کرنا چاہتے ہیں (دل کی پریشانی) اس کو بڑھانے والا کام کر رہے ہیں، یعنی آہ کھینچ رہے ہیں۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ غنچہ بالآخر پھول بن کر کھلتا ہی ہے اور پھر بکھرتا ہی ہے۔ لہذا اگر غنچے کی طرح یکجا ہو بھی گئے تو کیا ہوگا؟ یا تو دل گرفتگی اور محزونی نصیب ہوگی، یا دوبارہ کھل کر بکھرتا ہوگا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بوجہ سرخی تو دل اور گل میں مناسبت ہے، اور اس لئے بھی مناسبت ہے کہ گل کی طرح بھی پارہ پارہ بکھر رہا ہے۔ لیکن گرفتگی، اور صورت کے اعتبار سے دل اور غنچے میں بھی مناسبت ہے۔ یعنی دل تو بہر حال غنچہ نما ہے اور پھر بھی اسے یکجائی اور دل جمعی حاصل نہیں۔ اب اگر خود کو بھی بصورت غنچہ جمع کیا تو کیا حاصل ہوگا؟

۲۸۴/۳ پھول تو بازار میں جا کر فروخت ہوتا ہی ہے۔ اس کو غالب نے ”ہوس زر“ اور میر نے تقاضاے خوبی کہا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۵۰/۳) لیکن یہاں بالکل نئی بات کہہ رہے ہیں کہ پھول جو بازار میں

جا کر خریدار کی طلب کرتا ہے تو یہ تقاضائے حسن نہیں، بلکہ تقاضائے عشق ہے۔ یعنی عشق پھول سے تقاضا کرتا ہے کہ اگر اپنی ہستی کو کسی صحیح مقصود اور اچھے انجام تک پہنچانا ہے تو بازار عشق میں جاؤ اور کسی قدر اس کے ساتھ بک جاؤ۔ لہذا پھول آنکھیں کھولتے ہی متکلم سے اشارہ کرتا ہے کہ میں تو اپنے انجام سے باخبر ہوں، مجھے تو بازار میں جا کر فروخت ہونا ہی ہے۔ تم اپنی زندگی فضول منائع کر رہے ہو، جاؤ تم بھی اپنا سودا کرو، کسی قدر اس کو تلاش کرو۔

”بازار جنوں“ کے اعتبار سے ”سودا“ نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ اس کے دوسرے معنی (جنون) بھی پوری طرح کارگر ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ پھول کا اشارہ دراصل متکلم کے ذہن اور دل کا رجحان ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر متکلم کو خیال آتا ہے کہ اسے تو بازار میں جانا ہی ہے، میں بھی کیوں نہ اس کی طرح اپنا سودا کر ڈالوں؟ جب پھول جیسی حسین ہستی بھی اپنے مقصود کے حصول کی خاطر بازار تک پہنچ سکتی ہے تو مجھے بھی ایسا کرنا چاہئے۔ یعنی پھول دراصل اشارہ نہیں کر رہا ہے، لیکن پھول کا انجام متکلم کی نظر میں ہے۔ لہذا وہ اسے پھول کے اشارے اور ترغیب سے تعبیر کر رہا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”دیا کی روانی اشارہ کر رہی ہے کہ وقت کبھی ٹھہرنا نہیں۔“ یعنی کسی بات سے جو نتیجہ نکالا جائے ہم اسے اس بات کے معنی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اشاریات کا اصول ہے۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بہار کے موسم میں پھول کو کھلا ہوا دیکھ کر متکلم کا جنون بیدار ہو جاتا ہے۔ (بہار میں جنون کی شدت رومیات شعر میں داخل ہے)۔ بیداری جنوں کے باعث وہ بازار جنوں میں جا کر اپنے کو بولی پر چڑھانا چاہتا ہے اور اس کے لئے گل کی چشمک کا بہانہ بناتا ہے۔

”ایک چشمک ہی“ میں نکتہ یہ ہے کہ پہلے بھی کبھی گل کی طرف سے (یا اپنی طرف سے) تحریک جنوں ہوتی تھی، لیکن کسی وجہ سے متکلم اس تحریک پر عمل پیرا نہ ہوا (شاید عقل غالب آگئی ہو)۔ متکلم کی اس ناکامی پر پھول اسے طنزیہ نگاہوں سے دیکھتا ہے یا زبان حال سے چشمک کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو ”چشمک“ کے ایک اور معنی ”طعنہ زنی“ بھی نہایت کارآمد ہو جاتے ہیں۔ نہایت خوب شعر ہے۔

۲۸۴ اس سے ملے جلتے اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۷۵۔ لیکن یہاں بات ہی نرالی کہہ دی ہے۔

”جو“ یہاں پر ”کہ“ یا ”تاکہ“ کے معنی دے رہا ہے۔ یعنی مصرعے کا مفہوم ہوگا ”اب کے ہمت صرف کر کے میرا کام کر دو کہ میرا جی اس سے اچٹ جائے۔“ یہاں ”ہمت“ اصل عربی معنی میں ہے، یعنی ”کرم“، ”فضل اور جوڈ“، ”قوت“ وغیرہ۔ متکلم کوئی بہت دل زدہ عاشق ہے اور بار بار اپنے حق میں دعا کر اچکا ہے کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ کامیابی غالباً نہیں ہوتی، یا اگر ہوتی ہے تو اس کا اثر دیر تک نہیں رہتا۔ اس بار وہ میر (جو کوئی بزرگ صوفی وغیرہ ہے) سے کہتا ہے کہ اچھا اب آخری بار اپنے کرم اور فضل اور قوت کو کام میں لا کر میرے حق میں دعا کر دو کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ اس کے بعد اگر پھر کہوں، یا اگر پھر بھی میرا دل معشوق کی مجبوری پر مائل ہو جائے، تو تم دعا مت کرنا۔

پورا شعر بے چارگی اور عشق کی مجبوری اور عشق میں پیش آنے والے روزمرہ معاملے کا اس قدر خوبصورت مرقع ہے کہ باید و شاید۔ اس پر طرہ یہ کہ تھوڑی سی ظرافت بھی ہے۔ یعنی خود متکلم تو سنجیدہ ہے، لیکن شاعر (یعنی راوی) متکلم کی سادہ لوحی یا حماقت پر متبسم معلوم ہوتا ہے کہ عشق کے جنجال سے نکلنا اتنا آسان نہیں۔ یا پھر وہ اس بات پر تبسم کر رہا ہے کہ عجیب شخص ہے، عشق میں خود ہی گرفتار بھی ہوتا ہے اور اس سے نکلنا بھی چاہتا ہے۔

۲۸۵

کرتا نہیں قصور ہمارے ہلاک میں
یارب یہ آسمان بھی مل جائے خاک میں

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

کہئے لطافت اس تن نازک کی میر کیا
شاید یہ لطف ہوگا کسو جان پاک میں

۲۸۵/۱ ”ہلاک“ بمعنی ”ہلاکت، نیستی“ کو ”آصفیہ“ نے مونث لکھا ہے۔ جلیل مائیک پوری کے رسالہ تذکیر و تانیث میں اسے مذکر بتایا گیا ہے۔ لیکن غالب کا جو شعر سند میں درج ہے اس سے مذکر مونث کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ چونکہ معتبر نسخوں میں ”ہمارے ہلاک“ آیا ہے، اس لئے میں نے اسی کو اختیار کیا۔ شعر بہر حال معمولی ہے۔ اس میں صرف اس کنائے کا حسن ہے کہ میں تو خاک میں مل ہی چکا، یارب آسمان بھی خاک میں مل جائے۔ اس میں یہ فائدہ بھی ہے کہ آسمان پھر کسی کو ہلاک نہ کر سکے گا۔

۲۸۵/۲ اس شعر کے بارے میں حالی کا بیان کردہ مشہور واقعہ ہے (”مقدمہ شعر و شاعری“) کہ ”مولانا آزرده کے مکان پر ان کے چند احباب جن میں مومن اور شیفتہ بھی تھے ایک روز جمع تھے۔ میر کی اس غزل کا یہ شعر پڑھا گیا اب کے جنوں میں.... شعر کی بے انتہا تعریف ہوئی اور سب کو یہ خیال ہوا کہ اس قافیہ کو ہر شخص اپنے اپنے سلیقے اور فکر کے مطابق باندھ کر دکھائے۔ سب قلم دوات اور کاغذ لے کر الگ الگ بیٹھ گئے اور فکر کرنے لگے۔ اسی وقت ایک اور دوست وارد ہوئے۔ مولانا سے پوچھا حضرت

کس فکر میں بیٹھے ہیں۔ مولانا نے کہا قل ہو اللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔“

آزاد نے ختمین کا حق تو ادا کر دیا، لیکن تعجب ہے کہ شعر نمبی کا اس قدر ملکہ رکھنے کے باوجود حالی نے اس شعر کے بارے میں کوئی گہری بات نہیں کہی۔ ”مقدمہ“ میں دو جگہ اس شعر کا ذکر ہے۔ دونوں ہی جگہ حالی صرف اتنا کہہ کر رہ گئے ہیں کہ ”ایسے چیتھڑے ہوئے مضمون کو میر نے باوجود غایت درجے کی سادگی کے ایک ایسے اچھوتے نرالے اور دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے کہ اس سے بہتر اسلوب تصور میں نہیں آ سکتا۔ اس اسلوب میں بڑی خوبی یہی ہے کہ سیدھا سادہ نیچرل ہے اور باوجود اس کے بالکل انوکھا ہے۔“ دوسری جگہ وہ کہتے ہیں کہ ”مجھ کو ہرگز امید نہیں کہ متاخرین میں سے کسی نے اس سے بہتر چاک گریباں کا مضمون باندھا ہو۔“

یعنی حالی اس شعر کو نیچرل لیکن بالکل انوکھا بنا کر رہ جاتے ہیں، اور اس تناقض کو بھی دور کرنے کی کوشش نہیں کرتے کہ کوئی شعر نیچرل اور ساتھ ہی ساتھ انوکھا کیوں کر ہو سکتا ہے؟ میر کے دوسرے نقادوں نے بھی اس شعر کی تعریف میں کوئی کمی نہیں کی، لیکن یہ بات واضح کرنے سے وہ بھی قاصر رہے ہیں کہ اس شعر کا حسن ہے کس چیز میں؟ اصل بات یہ ہے کہ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ اس میں معنی کی کثرت نہیں۔ لہذا اس کے حسن کو محسوس کرنا آسان ہے، لیکن اسے بیان کرنا مشکل ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ شعر میں تہ داری بالکل نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) چھپلے موسم میں صرف آغاز تھا، تھوڑا بہت دامن چاک کیا تھا اور تھوڑا بہت گریبان۔ اس عدم تکمیل کے باعث دل میں حسرت باقی تھی کہ جنون کا حق ادا نہ کر پائے۔ اس بار تکمیل کا ارادہ ہے۔ لہذا یہ جنون کے دلوں اور وحشت کے شوق کا مضمون ہے۔

(۲) چھپلے موسم میں تو کسی نہ کسی طرح عزت باقی رہ گئی تھی کہ پیر بن پوری طرح تار تار نہ ہوا تھا۔ اس بار تو ایسے آثار ہیں کہ بھرپور جنون ہوگا اور چاک دامن اور چاک گریباں مل کر ایک ہو جائیں گے۔ لہذا یہ خوف اور پریشانی کا مضمون ہے، کہ اس بار جنون ہوا تو پوری طرح بات کھل جائے گی اور ہوش بالکل نہ باقی رہے گا۔ یعنی شکم اس وقت تو ہوش میں ہے، لیکن بودیئر (Baudelaire) اور فان گاہگ (Van Gogh) کی طرح جنون کے آثار خود پر طاری ہوتے دیکھتا ہے۔

(۳) تمنا کی تھی کہ ایسا جنون ہو کہ گریبان اور دامن دونوں چاک ہو جائیں۔ لیکن جنون شاید اتنا زبردست نہ ہوا، یا موسم گل ہی اتنا مختصر تھا کہ جنون کو بڑھنے اور پھیلنے کا وقت نہ ملا۔ اب ایک امید بھری تمنا ہے کہ شاید اس موسم میں بات پوری ہو جائے۔

(۴) جنون اس بنا پر ہوا تھا کہ عاشق اور معشوق میں فاصلہ تھا۔ یہ فاصلہ تو کم نہیں ہو سکتا۔ بس یہی امید کر سکتے ہیں کہ دامن اور گریبان کا فاصلہ ختم ہو جائے۔ یعنی عاشق اور معشوق کا وصل نہ ممکن ہو۔ کا تو دامن اور گریبان میں تو وصل ہو جائے۔ لہذا یہ مضمون عشق کی مایوسی اور حرماں نصیبی کا ہے۔

(۵) کنائے کا لطف یہ ہے کہ ممکن ہے شعر کا متکلم کوئی ہو اور موضوع کوئی اور شخص ہو۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ شعر کا متکلم اپنے ہی دامن و گریبان کی بات کر رہا ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ کوئی شخص غیر ایک مشاہدہ یا خیال بیان کر رہا ہے کہ پچھلے موسم میں تو اس شخص (یا ان سب دیوانوں) کے دامن اور گریبان میں کچھ فاصلہ رہ گیا تھا، لیکن اس بار ان کا جنون اس قدر جوش پر ہے کہ چاک دامن اور چاک گریبان ایک ہو کر رہیں گے۔

ان سب صراحتوں کے باوجود شعر کی قوت کی پوری توجیہ نہیں ہو سکتی۔ معلوم نہیں مولانا آزر دہ نے ”قل ہوا اللہ کا جواب“ کیا لکھا، لیکن بہادر شاہ ظفر نے ہمت کر ہی لی۔

اے جنوں ہاتھ سے تیرے نہ رہا آخر کار

چاک دامان میں اور چاک گریبان میں فرق

اصلی نقلی کا فرق ظاہر ہے۔ امیر مینائی نے البتہ اسلوب اور پہلو بدل کر اس مضمون کو اختیار کیا اور ایسا شعر کہا جس پر وہ فخر کر سکتے تھے بس یہ ہے کہ ان کے یہاں روانی ذرا کم ہے۔

اے جنوں کب سے دونوں ہیں مشتاق

آج ہو جائیں جیب و دامان جمع

”خود میر نے“ دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو دوبارہ کہا۔

اب کے جنوں کے سچ گریبان کا ذکر کیا

کہئے بھی جو رہا ہو کوئی تار درمیاں

شعر خوب ہے۔ اور ”گریباں کے چاک میں“ والا شعر نہ ہوتا تو یہ شعر اور بھی اچھا معلوم ہوتا۔

دامن کے چاک اور گریبان کے چاک میں فاصلہ نہ رہ جائے گا، اس بیان میں ابہام کے ساتھ ساتھ پیکر کا حسن غیر معمولی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے لفظ ”فاصلہ“ ترک کیا، گویا شعر کی اصل روح ترک کر دی، کیوں کہ ”فاصلہ“ کا مفہوم طبعی اور محاکاتی ہے۔ جب کہ ”فرق“ میں یہ بات نہیں۔ مثلاً مصرع یوں کر دیجیے ع

اب کے جنوں میں فرق ہی شاید نہ کچھ رہے

تو وہ بات نہیں پیدا ہوتی۔ لفظ ”فاصلہ“ اس شعر میں بڑے غضب کا لفظ ہے۔

۲۸۵/۳ جسم اور جان کے مضمون پر اس طرح کے کئی اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۸۰/۲ اور ۲۰۳/۲۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، اس مضمون میں میر نے ہمیشہ نئے نئے رنگ پیدا کئے ہیں۔ یہاں بھی بعض پہلو بہت تازہ ہیں۔ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں۔ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ (۱) شاید ہی کسی جان پاک میں وہ لطف ہو۔ (۲) ایسا لطف کسی جان پاک میں شاید ہو تو ہو، کسی بدن میں نہیں ہو سکتا۔

”لطیف“ اور ”لطف“ کی رعایت بھی خوب ہے۔ ”جان پاک“ بمعنی ”روح“ نہ ”بہار

عجم“ میں ہے، نہ ”فرہنگ آندراج“ میں، حالانکہ سعدی نے ”گلستان“ میں باندھا ہے۔

چو آہنگ رفتن کند جان پاک

چہ بر تخت مردن چہ ابروے خاک

(جب روح جانے کا ارادہ کرے تو اس

وقت تخت پر مرنا کیا اورنگی زمین پر مرنا

کیا۔)

ترقی اردو بورڈ کراچی کے ”اردو لغت“ میں میر حسن کا ایک شعر درج کر کے ”جان پاک“ سے کنایۂ رسول اللہ مراد بتائی گئی ہے۔ میر حسن کے شعر میں بہت دور کا قرینہ اس کا ملتا ہے، لیکن میر کے شعر میں اس معنی کا بالکل قرینہ نہیں۔ چونکہ روح کی صفت ”بے گناہ“ بھی بیان کی ہے (آندراج) اس لئے ”جان پاک“

کے معنی ”روح“ ہی درست اور مناسب ہیں۔

”کیا کہئے“ انشائیہ ہونے کی وجہ سے معنی کے کئی امکانات رکھتا ہے۔ (۱) کیا کہوں، کوئی مناسب بات، کوئی حسب حال بیان، میر نہیں ہو رہا ہے۔ (۲) کہنے کی بات نہیں ہے۔ (۳) جو بھی کہئے مناسب ہے۔ میر نے ایسے موقع پر یہ انداز بہت استعمال کیا ہے۔

ہائے لطافت جسم کی اس کے مرہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا ہے تب سے مجھ میں جان نہیں

(دیوان چہارم)

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانے جان ہے کہ تن ہے

(دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

(دیوان دوم)

دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا
ترکیب سے کیا کہئے سانچے میں کی ڈھالی ہے

(دیوان اول)

ان اشعار میں انشائیہ استفہامیہ انداز، خاص کر ”پوچھو مت“، ”کچھ نہ پوچھو“، ”کیا جانے“، ”کیا.... ہے“، ”نہ کچھ پوچھو“ اور ”کیا کہئے“ کے ذریعہ کلام میں زور اور معنی میں کثرت پیدا ہو گئی ہے۔ ہر شاعر اس اسلوب تک نہیں پہنچ سکتا، اور میر کی طرح کثرت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ مثلاً مصحفی کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی

اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

انتظار حسین کے ناول ”بستی“ میں ذاکر غلطی سے اس وقت غسل خانے کا دروازہ کھول دیتا ہے جب صابرہ

اس میں نہار ہی تھی اور اس کی آنکھوں کے سامنے بجلی سی کوند جاتی ہے۔ دونوں جگہ پیکر اور ڈراما بہت خوب ہے۔ لیکن انشائیہ اسلوب کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں تو خیر آسان نہ تھا کیوں کہ وہاں نثر میں بیانیہ تھا، لیکن شعر میں اسے ضرور ممکن ہو جانا چاہئے کہ ایسے مضمون میں بظاہر عجز کلام ہی قادر الکلامی ہے۔

جناب عبدالرشید نے ”دبّخدا“ کے حوالے سے ”جان پاک“ کے معنی ”روح خالص“ بیان کئے ہیں اور انھوں نے وجدی دکنی اور یکرو دہلوی کے اشعار بھی نقل کئے ہیں جن میں ”جان پاک“ استعمال ہوا ہے لیکن کسی شعر میں ”جان پاک“ بمعنی ”روح خالص“ نہیں برتا گیا ہے، بلکہ یکرو کے شعر سے تو ”جان پاک“ صرف ”جان“ یا ”روح“ کے معنی مستفاد ہوتے ہیں۔

آلمو مہریاں ہو یکرو سیں

کچھ نہیں اس میں جان پاک پیا

میر کے شعر میں بھی ”جان پاک“ بمعنی ”روح خالص“ کا قرینہ بالکل نہیں۔

۲۸۶

آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
اے کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے ۸۰۰
اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

شیوہ اپنا بے پروائیِ نومیدی سے ٹھہرا ہے
کچھ بھی وہ مغرور دے تو منت ہم سوار کریں

۲۸۶/۱ اس شعر کو بعض لوگوں نے رنجیدگی پر مبنی بتایا ہے۔ حالانکہ صاف ظاہر ہے کہ یہ چالاکی کا شعر ہے اور اس میں فقر اور اموال دنیا کے نہ ہونے کا جو کتنا یہ ہے بھی تو اس میں کوئی تلخی یا حزن نہیں، بلکہ ایک طرح کا غرور اور طمانیت ہے۔ تاباں کے دو شعر سنئے۔

آج آیا ہے یار گھر میرے
یہ خوشی کس سے میں کہوں تاباں

بعد مدت کے ماہرہ آیا
کیوں نہ اس کے گلے لگوں تاباں

ردیف یہاں بہت لطف دے رہی ہے۔ لیکن حزن اور شکست خوردگی یہاں بھی نہیں۔ تینوں شاعروں کے مزاج کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو بھی یاد کر لیجئے۔

ہے خبر گرم ان کے آنے کی

آج ہی گھر میں بوریا نہ ہو

غالب کے یہاں فقر و درویشی کا کنا یہ بہت لطیف ہے۔ اور یہ بات لطیف تر ہے کہ معشوق جیسے کی خاطر تواضع کے لئے بھی بہت تکلف اور اہتمام کا خیال آتا ہے تو اتنا ہی کہ بوریا ہوتا تو بچھا دیتے۔ حضرت بابا فرید صاحب کے یہاں عام طور پر کچے گولر ابال کر کھائے جاتے تھے۔ جب کوئی خاص مہمان (مثلاً بابا نظام الدین) قیام پذیر ہوتا تو فرماتے کہ آج دلی کے مہمان آئے ہیں، آج نمک ڈال کر گولر ابالنا۔ ظاہر ہے کہ غالب نے بابا فرید اور میر دونوں سے استفادہ کیا ہے اور لا جواب شعر کہا ہے۔ لیکن یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ تینوں شاعروں کے مزاج میں کتنا فرق ہے۔ غالب کے یہاں خیال اور تصور کی نزاکت ہے اور جسمانی مضمون سے گریز ہے۔ تاہاں صرف گلے گلنے کی بات کرتے ہیں۔ اور میر اپنی پوری ارضیت، اپنے پورے ملنگ، درویشانہ اور پرہوس انداز میں معشوق کو بغل میں کھینچ کر دیر تک اسے پیار کرنے کی بات کرتے ہیں۔

معنی کے اعتبار سے بھی میر کے یہاں کئی لطف ہیں۔ (۱) ”تو“ کو معروف پڑھئے (یعنی واحد حاضر) تو زور لفظ ”آج“ پر ہے، کہ آج تم ہمارے گھر آئے ہو۔ یعنی دوسرے، معمولی لوگ تو آتے ہی رہتے ہیں لیکن تمھاری بات اور ہے۔ (۲) ”تو“ کو مجہول پڑھئے تو زور ”گھر“ پر ہے۔ یعنی آج تم ہمارے گھر آئے ہو تو موقع تھا کہ کچھ غز پریش کرتے، خاطر تواضع کرتے وغیرہ۔ (۳) دونوں صورتوں میں یہ کنا یہ باقی رہتا ہے کہ گھر میں کبھی بہت کچھ رہا ہوگا، لیکن اب کچھ نہیں رہ گیا۔ (۴) اس میں یہ کنا یہ ہے کہ عشق نے گھر پر باد کر ڈالا۔ ہم نے سب کچھ لٹا ڈالا، یا ہم نے اختلال مزاج کی وجہ سے گھر کی پروا ہی نہ کی، اور سارا گھر، سب مال و اسباب، ضائع چلا گیا۔ (۵) جان نثار کرنے کی بات نہیں کر رہے ہیں، کیوں کہ اگر جان نثار کر دی تو معشوق کو بغل میں کھینچ کر پیار کرنے کا موقع نہ رہے گا۔ (۶) اور نہ یہ موقع رہے گا کہ معشوق کبھی آئندہ بھی گھر پر آئے۔ (۷) یہ نکتہ بھی ہے کہ معشوق کو دل کھول کر پیار کرنا اس پر جان نثار کرنے سے بہتر ہے۔ (۸) مصرع ثانی میں ”دیر تک“ کا فقرہ بغل میں کھینچنے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے اور پیار کرنے سے بھی۔ یعنی دیر تک بغل میں کھینچے رہیں یا دیر تک پیار کریں (یا دونوں ہی کریں!) (۹) بغل میں کھینچنے کی بے تکلفی اور اس کا جنسیاتی (erotic) اشارہ لا جواب ہے۔ (۱۰) ”ہمارے“ پر زور دیں تو ایک معنی یہ نکلتے ہیں کہ اوروں کے یہاں تم جاتے ہی رہتے ہو، آج ہمارے گھر آئے ہو۔

اس مضمون کا ایک پہلو بہت ہلکے انداز میں دیوان اول میں یوں باندھا ہے۔

تکا نہیں رہا ہے کیا اب نثار کرے

آگے ہی ہم تو گھر کو جا رہے ہیں

”بغل میں کھینچتا“ میر نے ایک جگہ یوں استعمال کیا ہے (دیوان اول)۔

تھا شب کے کسائے تیغ کشیدہ کف میں

پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

تعب ہے کہ یہ محاورہ ”نور اللغات“ میں ہے نہ ترقی اردو بورڈ کراچی کی ”اردو لغت“ میں۔ حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی کی ”فرہنگ میر“ میں بھی نہیں۔ ”بغل میں مارنا“ البتہ ہے، لیکن وہ دوسرے معنی میں ہے، ذوق۔

اس نے جب ہاتھ بہت زور بدل میں مارا

اپنا دل ہم نے اٹھا اپنی بغل میں مارا

۲۸۶/۲ پامالی اور اس کے نتیجے میں ہمواری پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً دیوان سوم میں ہے۔

اب پست و بلند ایک ہے، جوں نقش قدم یاں

پامال ہوا خوب تو ہموار ہوا میں

مزید ملاحظہ ہو ۲۸۶/۲ اور ۱۷۲/۳۔ شعر زیر بحث کا ایک لطف اس کی تاریخ میں ہے۔

پہلے خاک ہوئے۔ (۲) پھر برباد ہوئے (یعنی اجاڑے گئے، ہوا میں مثل غبار اڑتے پھرے۔) (۳)

پھر جب خاک زمین پر بیٹھی تو قدموں تلے پامال ہوئے۔ (۴) اس قدر پامال ہوئے کہ ٹھو گئے۔ یعنی

زمین میں دھنس گئے، یا بالکل غائب ہو گئے۔

شعر کا دوسرا لطف اس بات میں ہے کہ عشق کی راہ اس کے باوجود ہمارے لئے ہموار نہ ہوئی۔

مندرجہ بالا چار صورتوں میں سے کوئی بھی اس بات کے لئے کافی تھی کہ راستہ ہموار ہو جاتا (کیوں کہ ہم

خود اس قدر پست یا ہلکے ہو گئے تھے کہ کوئی بھی چیز ہمارے لئے سدا راہ نہ ہو سکتی تھی) لیکن ایسا نہ ہو سکا۔ یا

ممکن ہے راستہ ہموار ہو گیا ہو، لیکن عشق کی شدتیں آسان نہ ہو سکیں۔ (یعنی ”ہموار“ بمعنی ”آسان“۔)

مصرع ثانی کا استفہام بھی بہت خوب ہے، کہ اب اور کیا ممکن ہو سکتا ہے؟ ہم نے اپنے وجود

کو عدم بنا ڈالا، اب تو سب کچھ آسان ہو جاتا تھا۔ اس طرح مضمون کا قول محال واضح ہوتا ہے کہ جب تکلم وجود ہی نہیں رکھتا تو اس کے لئے مشکل و آسان، عمر اور یسر، سب برابر ہیں۔

جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ شعر میں ”عشق کی راہ کے شائد کے ہموار کرنے کی بات ہے نہ کہ عشق کی راہ کے ہموار کرنے کی“۔ لیکن حقیقت میں دونوں ایک ہی ہیں۔ اور جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں، ”ہموار“ یہاں استعاراتی ہے، بمعنی ”آسانی“۔

۲۸۶/۳ یہاں بھی عاجزی میں وہی میر کی مخصوص نخوت اور خودداری ہے۔ اس مضمون کو اور بھی بے تکلف ہو کر دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دے جب بگڑ گئی

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان اول کے شعر میں ترک تعلق سے زیادہ آپس میں نبھاؤ نہ ہونے اور عدم مناسبت کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں ترک تعلق ہے، یا ترک تعلق کا ڈھونگ ہے اور امید ابھی باقی ہے۔ اسی لئے یہ عہد یا یہ تصدیق بھی ہے کہ معشوق ذرا بھی مروت کرے گا تو ہم سو سو بار اس کی خوشامد کریں گے۔

۲۸۷

یوں قیدیوں سے کب تیں ہم جگ تر رہیں
جی چاہتا ہے جا کے کسو اور مر رہیں

رہتے ہیں یوں حواس پریشاں کہ جوں کہیں
دو تین آکے لوئے مسافر اتر رہیں

آوارگی کی سب ہیں یہ خانہ خرابیاں
لوگ آدیں دیکھنے کو بہت ہم جو گھر رہیں

۸۰۵ تنج و تبر رکھا نہ کرو پاس میر کے
ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضائع دے کر رہیں

۲۸۷/۱ مطلع براے بیت ہے۔ ہاں یہ تضاد خوب ہے کہ قیدیوں سے بھی زیادہ جگ تر ہیں، لیکن کہیں
جا کر (یعنی قید سے چھوٹ کر) مرنے کی بات کر رہے ہیں۔ روزمرہ پر یہ قابو سب کے نصیب میں نہیں۔

۲۸۷/۲ تشبیہ نہایت تازہ ہے اور میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ ”حواس پریشاں“ کے اعتبار
سے ”دو تین“ مسافر خوب ہے، کیوں کہ پانچ حواس ہوتے ہیں اور ”دو تین مسافر“ میں یہ اشارہ ہے کہ
بقیہ حواس گم ہو چکے ہیں۔ پھر، دو تین کی جمع بھی پانچ ہوتی ہے۔ لئے پڑے مسافروں کا کہیں کسی سرزمین
آ کر اتر رہنا روزمرہ زندگی کے بھی قریب ہے، لہذا تشبیہ فوری طور پر موثر ہے۔
اس مضمون کو دیوان دوم ہی میں بہت ہلکا کر کے کہا ہے۔

اب مبروہوش و عقل کی میرے یہ ہے معاش
جوں قافلہ لٹا کہیں آکر اتر رہے
دیوان سوم میں یہی مضمون اور بھی کمزور اسلوب میں ادا کیا ہے۔
عاشق خراب حال ہیں تیرے گرے پڑے
جوں لشکر شکستہ پریشاں اتر رہے

لفظ ”مسافر“ میں جو حاکاتی کیفیت ہے وہ نہ ”قافلہ“ میں ہے اور نہ ”لشکر“ میں۔ معلوم ہوا مشاہدے کی درستی اور مضمون کا زندگی سے قریب ہونا خوبی کی ضمانت نہیں۔ جب تک صبح اور پر معنی لفظ نہ مہیا ہو، باقی سب بے اثر یا کم اثر رہتا ہے۔ ترقی پسند شعرا کی نظموں کے دفتر اسی باعث دفتر پارینہ سے بھی بدتر ہو چکے ہیں کہ ان کو لفظ کی تلاش میں مہارت نہ تھی۔

۲۸/۷۳ میر کو اس بات کا احساس شاید بہت زیادہ تھا کہ وہ مقتدم ہیں، لہذا یہ مناسب ہی ہے کہ لوگ ان سے ملنے اور انھیں دیکھنے کے لئے آئیں۔ بظاہر ان کے مزاج میں یار باشی بھی تھی۔ بعض اشعار اور بعض نظموں کی وجہ سے لوگوں نے یہ مشہور کر دیا کہ وہ بہت بد دماغ تھے اور لوگوں سے ملنے جلتے نہ تھے۔ اس بات کو ”آب حیات“ میں مذکور بعض قصوں نے اور بھی شہرت دی۔ لیکن ان کے پورے کلام کو دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ مرجوعہ فطرت ہونا پسند کرتے تھے۔ (ممکن ہے یہ ازراہ رعونت ہو، کہ ہم چومن دیگرے نیست۔) بہر حال ان کے پورے کلام سے تاثر یہی حاصل ہوتا ہے کہ لوگ ان سے ملنے جلتے تھے، وہ لوگوں میں اٹھتے بیٹھتے تھے اور انھیں معاشرے کے معمورے کا خاصا احساس تھا۔

۲۸/۷۴ میں ہم میر کے دروازے پر ایک انبوہ دیکھتے ہیں جو میر کے دیدار کے لئے جمع ہے، لیکن میر خود اپنے آپ سے بے خبر کسی اور منزل میں گم ہیں۔ شعر زیر بحث میں اس کا الٹا منظر ہے کہ گھر ویران پڑا ہے۔ لیکن یہ اس وجہ سے ہے کہ آوارگی کے ہاتھوں متکلم دشت و شہر میں مارا مارا پھرتا ہے۔ اگر وہ گھر پر رہے تو لوگ اسے دیکھنے جوق در جوق آئیں۔ یہاں تک کہ اس کے جنازے پر بھی ایک جم غفیر ہوتا ہے۔ (اس مضمون کو بھی کئی بار کہا ہے۔)

زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت

ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو

(دیوان اول)

دونوں مضمون بالکل نئے ہیں۔ شعر زیر بحث کے مضمون کو بدل بدل کر میر نے کئی بار نظم کیا۔

چل ہم نشیں کہ دیکھیں آوارہ میر کو تک

خانہ خراب وہ بھی آج اپنے گھر رہا ہے

(دیوان اول)

چل ہم نشیں بنے تو ایک آدھ بیت سنئے

کہتے ہیں بعد مدت میر اپنے گھر رہے ہیں

(دیوان دوم)

چلو میر کے تو تجس کے بعد

کہ دے وحشی تو اپنے گھر میں بھی ہیں

(دیوان سوم)

آہم نشیں بنے تو آج ان کئے بھی چلئے

کہتے ہیں میر صاحب مدت میں کل گھر آئے

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ خانہ خرابی، اور متکلم کا مرجوعہ ہونا، دونوں باتیں اس میں مذکور

کردی ہیں۔

۲۸/۷۷ اس زمانے میں قاعدہ ہے کہ جس قیدی کو موت کی سزا دیتے ہیں اس کے پاس سے ہر وہ

چیز (حتیٰ کہ جوتے کے تسمے بھی) لے لیتے ہیں جس کی مدد سے وہ خودکشی کر سکتا ہو۔ یہ اس لئے کہ وہ سزا

سے بچ نہ نکلے۔ اغلب یہ ہے کہ میر کے زمانے میں یہ قاعدہ نہ رہا ہوگا اور یہ مضمون انھوں نے اپنی طبیعت

سے نکالا ہوگا۔ اس سے مشابہ مضمون دیوان سوم میں بھی کہا ہے۔

جب اس کی تیغ رکھنے لگا اپنے پاس میر

امید قطع کی تھی تبھی اس جواں سے ہم

شعر زیر بحث میں میر کی طبیعت کی افسردگی (depression) اور اس کے باعث اس کا ناکل بہ خودکشی ہوتا نہایت خوبی سے بیان ہوا ہے اور اس کی پوری زندگی میں جو نامرادی اور دنیا سے جی اچاٹ ہو جانے کی جو کیفیت رہی ہوگی اس کے لئے یہ شعر زبردست کنایہ بن گیا ہے۔

مخاطب کا ابہام حسب معمول خوب ہے۔ مشکل کوئی ایسا شخص ہے جو میر کا دوست یا ناصح ہے، اور مخاطب میر کے گھر کا کوئی شخص ہے۔ یا میر کا معالج یا نگہبان ہے۔ خود وہ شخص، جسے میر کہا گیا ہے، موجود نہ ہوتے ہوئے بھی پورے شعر پر چھایا ہوا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر موجود ہو، لیکن ہوش و حواس سے معرا ہو اور اس کے سامنے ہی یہ بات کہی گئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو میر پر افسردگی (depression) کے علاوہ جوش جنون (mania) کا بھی اثر ہے، یعنی وہ manic-depressive ہے۔ اس وقت شاید افسردگی کا عالم ہے، اس لئے وہ کسی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا اور ناصح یا معالج خیر خواہ دبی زبان سے اپنی بات کہہ دیتا ہے کہ میر کے پاس چاقو تھھیار قسم کی کوئی چیز نہ ہونا چاہئے۔

”ضائع کر رہیں“ بھی بہت معنی خیز ہے۔ بظاہر تو یہ مر جانے کے مفہوم میں روزمرہ ہے، لیکن اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ خودکشی میں جان بہر حال ضائع ہوتی ہے۔ خودکشی سے کوئی فائدہ نہیں۔ اپنی جان لینے سے بہتر ہے کہ جن حالات نے یہ کیفیت اور یہ تمناے مرگ پیدا کی ہے ان حالات سے جنگ کی جائے، یا ان کا تدارک کیا جائے۔ یا ان سے نباہ ہی کر لیا جائے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

واضح رہے کہ شعر میں جس میر کا ذکر ہے وہ میر تقی میر نہیں ہے، بلکہ عاشق (یعنی غزل کا ایک کردار) ہے۔ بالفاظ دیگر، اسے میر کی آپ بیتی، یا میر کے ذاتی تجربے اور احساس پر مبنی شعر سمجھنا لازم نہیں۔ بلکہ بہتر یہ ہے کہ غزل کے اشعار سے شاعر کی آپ بیتی مستخرج کرنے کے رجمان کو بہت کم بروئے کار لایا جائے۔ غزل کی رسومات اور غزل کے مضامین میں شاعر کی آپ بیتی سے کہیں زیادہ آفاقیت ہے۔

۲۸۸

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہسکی پیکر میں
یہ نہ جانا کہ گلی ظلم کی تلوار کہاں

۲۸۸/۱ بے کسی اور بے گناہی کے ساتھ ساتھ فریاد اور ڈراما کے امتزاج نے اس شعر کو غیر معمولی قوت بخش دی ہے۔ فریاد سے یہ مراد نہیں کہ اس شعر میں کوئی فریادی ہے، یا اس میں فریاد کا لہجہ ہے۔ بلکہ یہ پورا شعر فریاد مجسم ہے، یعنی بے کسی اور بے کسی کی موت پر اس سے زیادہ درد مند تبصرہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں معنی کے پہلو متضاد ہیں۔ مصرع ثانی میں ”کہاں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) جسم کے کس حصے پر اور (۲) کس جگہ، کس مقام پر۔ یعنی ممکن ہے ظلم کی تلوار اس جگہ سے کہیں دور لگی ہو جہاں اب میر کا خون میں آغشتہ پیکر پڑا ہوا ہے۔ زخم کھا کر میر کسی طرف (مثلاً اپنے گھر کی طرف، دوستوں کی طرف) افتاں و خیزاں چلتا ہے۔ آخر اسے کسی جگہ پر موت آ جاتی ہے۔ ”یہ نہ جانا“ سے تین معنی مراد ہو سکتے ہیں۔ (۱) خود میر نے نہ جانا کہ ظلم کی تلوار جسم کے کس حصے پر لگی۔ (۲) شکلم یہ نہ جان سکا کہ تلوار کہاں لگی، یعنی کس جگہ پر لگی۔ (۳) شکلم بھی میر کی طرح یہ نہ جان سکا کہ تلوار جسم کے کس حصے پر لگی تھی۔ بس اس نے لبو میں تر ہتر میر کا لاشہ دیکھا۔

قائم اس مضمون کو محویت کی طرف لے گئے ہیں۔ انھوں نے بھی اچھا شعر نکالا ہے۔ ہاں میر جیسی ڈرامائیت نہیں۔

زخم یکساں ہے دل و جاں میں نگہ کا تیری
کچھ نہ سمجھا میں کہ یہ تیر کدھر سے گذرا

قائم کے یہاں معنی بھی میر سے کم ہیں۔ آتش نے بھی اشتیاق اور محویت کا پہلو لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وضاحت، کثرت الفاظ، اور تصنع بہت ہے، اور معنی بہت کم۔
یہ اشتیاق شہادت میں محو تھا دم قفل

لگے ہیں زخم بدن پر کہاں نہیں معلوم
خود میر نے اس مضمون کا صرف ایک پہلو لے کر دیوان اول میں یوں لکھا ہے ۔
کشتے کا اس کے زخم نہ ظاہر ہوا کہ میر
کس جاے اس شہید کے تیغ جفا لگی

شعر زیر بحث میں متکلم کے بھی کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر کا لاشہ ان کے گھر محلے بستی میں لایا گیا
ہے اور متکلم وہ شخص ہے جو لاشے کو لایا ہے۔ (۲) متکلم کوئی ایسا شخص ہے جس نے کہیں راہ میں میر کا لاشہ
دیکھا ہے اور اب وہ آ کر لوگوں کو خبر دے رہا ہے۔ (۳) متکلم کئی لوگ ہیں جو آپس میں میر کی موت پر تبصرہ
کر رہے ہیں۔

”ظلم کی تلوار“ ایک معنی میں مجاز مرسل ہے، یعنی ”ظلم“ کہہ کر ”ظالم“ مراد لی ہے۔ دوسرے
معنی میں براہ راست استعارہ ہے، کہ وہ تلوار جو ظلم سے چلائی گئی، پورے شعر میں ایک طرح کا اسرار بھی
ہے۔ کیوں کہ میر کا قتل کن حالات میں ہوا، یہ بات واضح نہیں ہوئی۔ لا جواب شعر ہے۔
اس مضمون میں امیر مینائی کو آتش سے عجب دلچسپ توارد ہوا ہے۔ ”مراۃ الغیب“ میں امیر
مینائی کا شعر ہے۔

کیا ہے ذوق شہادت نے محو یہ دم قتل
لگے ہیں زخم کہاں جسم پر نہیں معلوم
امیر مینائی کا رنگ آتش سے، اور آتش کا رنگ ناخ سے اس قدر ملتا ہے کہ بعض اوقات ان
تینوں کے اشعار میں فرق ناممکن ہو جاتا ہے۔ میر کا سالیہ انداز کسی کے یہاں نہیں۔

۲۸۹

اے مجھ سے تجھ کو سولے تجھ سانہ پایا ایک میں
سوسو کہیں تو نے مجھے منہ پر نہ لایا ایک میں

حاسب کو دعویٰ عشق کا لیکن نہ ٹھہرا کوئی بھی
دانستہ اپنی جان سے دل کو اٹھایا ایک میں

بجلی سے یوں چمکے بہت پر بات کہتے ہو چمکے
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں

سورنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جاگہ سے گیا
دل کو جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں

۸۱۰

۲۸۹/۱ یہ غزل بحر رجز (مثنیٰ سالم) میں تو ہے ہی، یہ واقعی مشکل کام، عاشق کا، اور انسان کا رجز بھی ہے۔ پوری غزل میں روانی اس قدر ہے کہ میں ساری کی ساری غزل انتخاب میں رکھنے سے بمشکل ہی خود کو روک سکا۔ یہ چار شعر جو آپ کے سامنے ہیں، اگرچہ بہت زبردست ہیں لیکن پوری غزل کا زور اور تاثر (impact) ہی کچھ اور ہے۔

مطلع کا مصرع اولیٰ سعدی کی یاد دلاتا ہے اور مصرع ثانی حافظ کے ایک مضمون کی بازگشت ہے۔ معشوق بے عدیل اور بے مثال ہے، لیکن عاشق بہت سے ہو سکتے ہیں۔ معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اس جیسا کوئی نہ ہو، کم سے کم عاشق تو یہی سمجھتا ہے۔ ورنہ وہ معشوق کو معشوق نہ بناتا۔
گرچہ درخیل تو بسیار بہ از ماباشد

ماترا در ہمہ عالم ثنا سیم نظیر

(سعدی)

(اگرچہ تیرے گردہ میں بہترے لوگ مجھ سے
بہتر ہیں، لیکن میں تمام دنیا میں کسی کو تیری نظیر
نہیں سمجھتا۔)

معشوق کی ایک صفت زبان درازی بھی ہے، یعنی وہ عاشق کو سخت ست کہے جاتا ہے۔

من بگوش خود از دہانش دوش
خنانے شنیدہ ام کہ پیرس

(حافظ)

(کل میں نے اپنے کان سے، اس کے منہ سے
ایسی ایسی باتیں سنیں کہ پوچھو مت۔)

حافظ کے یہاں پر لطف ابہام اور رعایت لفظی ہے، لیکن میر کے بھی مصرعے میں معنی کے دو پہلو ہیں۔ (۱) تو نے مجھے کچھ سخت ست کہا لیکن میں نے جواب میں کچھ نہ کہا۔ (۲) تو نے مجھے بہت کچھ برا بھلا کہا، لیکن میں تیری کبھی ہوئی ایک بات بھی منہ پر نہ لایا، تاکہ لوگ تجھے بد زبان نہ کہیں۔

مطلع میں بظاہر ربط کی کمی ہے۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ متکلم جیسے اور بھی عاشق ہیں جن کو معشوق نے برا بھلا کہا ہوگا، لیکن سب ہی ایسے نہیں ہیں کہ متکلم کی طرح خاموش رہ جائیں۔ بظاہر تو معشوق کے عاشق بہت ہیں، لیکن متکلم جیسا کوئی نہیں۔ متکلم کو چونکہ معشوق جیسا کوئی نہ ملا، اس لئے وہ معشوق کی اچھی بری باتیں نہ صرف برداشت کرتا گیا، بلکہ ان کو زبان پر بھی لانے سے گریز کرتا رہا۔

اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر شکایت کے لہجے میں دیوان دوم ہی میں کہا ہے۔

ایسی ہی زباں ہے تو کیا عہدہ برآ ہوں گے
ہم ایک نہیں کہتے تم لاکھ سناتے ہو
پھر ذرا اور بدل کر دیوان چہارم میں کہا۔

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے

ان نے کہا ہے کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ
ان دونوں اشعار میں معاملہ بندی کا رنگ ہے۔ مطلع زیر بحث میں عشق و عاشقی کے بارے
میں عمومی بیان ہے۔

۲۸۹/۲ یہ شعر قرآن پاک (سورہ احزاب) کی آخری آیت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اللہ نے اپنے
علم کا بار زمین و آسمان کو پیش کیا، لیکن انھوں نے جرأت نہ کی۔ انسان جو کہ کم عقل تھا، اس نے یہ امانت
قبول کر لی۔ لیکن اس میں سچے عاشق کی طرف سے بھی بیان ہے کہ میں نے جان بوجھ کر اپنی جان سے
دل نہ لگایا، جان پر سے دل کی رغبت ہٹالی۔ نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان پر سے دل ہٹالیا تو اسے معشوق پر
لگا دیا۔ دانستہ اس معنی میں کہ مجھے معلوم تھا کہ میں جب جان سے رغبت نہ کروں گا تو پھر زندگی سے ہاتھ
دھوٹا پڑے گا۔ یہ شعر تمام سچے عاشقوں کا اعلام نامہ ہے۔ آہنگ کی بلندی قابلِ داد ہے۔ دیوان سوم۔

بازار وفا میں سر سودا تھا سبھوں کو

پر بیچ کے جی ایک خریدار ہوا میں

دیوان اول میں اس مضمون کو میر نے یوں لکھا ہے۔

سب پہ جس بار نے گرانی کی

اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

اس کے سامنے قائم کا شعر دیکھئے تو اندازہ ہوگا کہ ”یہ ناتواں“ جیسا معمولی فقرہ بھی کس قدر پر زور ہو سکتا
ہے۔ قائم چاند پوری۔

نہ اٹھا آسمان سے عشق کا بوجھ

ہمیں ہیں جو یہ گمدر بھانتے ہیں

ان دونوں اشعار پر مفصل بحث شعر غیر شعر اور نثر میں ملاحظہ ہو۔ مندرجہ بالا میں سے کوئی
بھی شعر، زیر بحث شعر کے برابر نہیں پہنچتا۔ اول تو یہ کہ زیر بحث شعر کا مضمون لامحدود ہے۔ دوسری بات یہ
کہ یہاں مقابلے اور مبارزہ طلبی کا منظر ہے کہ ایک عالم کو دعوایے عشق تھا۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیر بحث
میں بالکل نئی بات یہ کہی ہے کہ عشق برابر ہے موت کے، اور میں ایسا تھا جس نے دانستہ دل کو جان سے نہ

لگایا، ورنہ عام قاعدہ ہے کہ انسان کے دل کو جو چیز سب سے زیادہ محبوب ہوتی ہے وہ اس کی جان ہے اور تمام ذی روح فطری طور پر اپنا دل اپنی جان سے لگاتے ہیں۔ متکلم رعاشق نے جان بوجھ کر دل کو مجبور کیا کہ جان سے محبت نہ کرے۔ پورے شعر میں ڈرامائی کیفیت مستزاد ہے۔

۲۸۹/۳ اگر گزشتہ شعر عاشق کا اعلان نامہ تھا تو یہ شعر شاعر کا اعلان نامہ ہے، محض میر کا نہیں۔ اسے میر کا ذاتی بیان اور ذاتی تعلیٰ فرض کرنے میں بھی کوئی قباحۃ نہیں۔ لیکن پھر شعر کی عمومیت کم ہو جاتی ہے۔ مضمون میں یہ دلچسپ تضاد بھی ہے کہ گزشتہ لوگ تو بجلی کی طرح چمک رہے تھے، لیکن متکلم، جو آج کا شاعر ہے، وہ بادل کی طرح سیاہ ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ بجلی تو محض نقصان پہنچاتی ہے، پھر وہ بادل کا ہی حصہ ہے۔ بادل میں بجلی بھی ہے اور پانی بھی، جو حیات بخش اور قوت بخش ہوتا ہے۔ پھر دوسری بات یہ کہ بجلی آسمان کے صرف ایک حصے میں ہوتی ہے اور بادل جب گھر کر آتا ہے تو سارے آسمان کو بھر دیتا ہے۔ بادل کی مناسبت سے ”چھانا“ اور سنخوروں کے لحاظ سے ”بات کہتے“ بھی خوب رکھا ہے۔

دیوان ششم میں اسے یوں کہا ہے ۔

برق تو میں نہ تھا کہ جل بجھتا

ابر تر ہوں کہ چھا رہا ہوں میں

مزید ملاحظہ ہو ۱۶۹/۱

۲۸۹/۴ جب تک دل میں میلان نہ ہو، یعنی دل خود عشق کے تجربے کو قبول کرنے کو تیار نہ ہو، تب تک عشق کی سعادت نصیب نہیں ہو سکتی یعنی عشق کے لئے ایسا دل چاہئے جو عشق کر سکتا ہو۔ اور اگر دل پہلے سے درد مند ہو تو پھر کیا کہنا۔ بزرگوں نے اسی لئے عشق کی تلقین کی ہے کہ اس کے ذریعہ انسان کے مزاج میں گداختگی پیدا ہوتی ہے اور اس طرح وہ مجازی سے حقیقی کی طرف گزدار کر سکتا ہے۔

مصرع اولیٰ میں ”سورنگ“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ سورنگ سے یعنی سو طرح سے ظاہر ہوا۔

(۲) اور وہ وجود جو سورنگ رکھتا ہے، یعنی وہ بوقلموں ہے، طرح طرح کے رنگوں کا مالک ہے۔ اسی طرح

”کوئی نہ جا کہ سے گیا“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کوئی از خود رفتہ نہ ہوا، کوئی بھی اپنی جگہ سے بے ہوش ہو کر نہ گرا۔ اور (۲) کسی نے اٹھ کر اس کا استقبال نہ کیا۔

شکلم چونکہ پہلے سے ہی دل فگار تھا، اس لئے اس کے دل نے معشوق صد جلوہ کا اثر فوراً قبول کیا۔ لیکن وہ پہلے ہی سے دل فگار کیوں تھا؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) عشق مجازی کی چوٹ تھی، لہذا عشق حقیقی کا رنگ آسانی سے چڑھ سکا۔ (۲) غم دنیا نے دل فگار کر رکھا تھا۔ (۳) معشوق سخن کا زخم خوردہ تھا۔ (۴) قدرت نے ہی مجھے دل درد مند عطا کیا تھا۔

اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسا پیغمبرانہ اور عارفانہ لہجہ اور کیفیت کسی جگہ نہیں۔ بعض شعرا جیسے ہیں تو بعض معمولی۔

ہشیار تھے سب دام میں آئے نہ ہم آواز
تھی رفتگی سی مجھ کو گرفتار ہوا میں

(دیوان سوم)

جی کھنچ گیا اسیر قفس کی فغاں کی اور
تھی چوٹ اپنے دل کو گرفتار ہم ہوئے

(دیوان سوم)

ہم دام تھے سو چھٹ گئے سب دام سے اٹھے
تھی دل کو میرے چوٹ گرفتار ہو گیا

(دیوان پنجم)

ہم دام بہت وحشی طبیعت تھے اٹھے سب
تھی چوٹ جو دل پر سو گرفتار ہوئے ہم

(دیوان ششم)

مولانا سے روم نے مثنوی (دفتر ششم) میں خوب کہا ہے۔

زاں شود آتش رہین سوختہ

کوست با آتش ز پیش آموختہ

(آگ اس لئے سوختہ) جلانے والی

کلڑی وغیرہ) کو پسند کرتی ہے کہ سوختہ

پہلے ہی آگ پر سدھا ہوا ہوتا ہے۔)

اد پر نقل کئے ہوئے شعروں میں میر نے پرندوں کو صید کرنے کے حوالے سے مضمون بیان کیا ہے، لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر پر مولانا روم کا کچھ پڑو ہو۔ مضمون بہر حال عام ہے، لیکن میر نے اسے غیر معمولی شدت و کیفیت بخش دی ہے۔

۲۹۰

کیا عبث مجنوں بے عمل ہے میاں
یہ دوانا باولا عاقل ہے میاں

مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک
سچ میں یہ واقعہ حائل ہے میاں

رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آب ساہر رنگ میں شامل ہے مہاں

بے تہی دریا سے ہستی کی نہ پوچھ
یاں سے وال تک سو جگہ ساحل ہے میاں
بے تہی: چھلپا ہن

۸۱۵ مستعدوں پر خن ہے آج کل
شعر اپنا فن سوکس قائل ہے میاں
مستعد: ہوشیار کام کرنے پر آمادہ
خن ہونا: اعتراض کرنا

۲۹۰/۱ بہت برجستہ مطلع ہے۔ الفاظ کی نشست اور عبارت کا اسلوب ایسے ہیں کہ اگرچہ شعر بظاہر سادہ ہے، لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) پہلے مصرعے کا متکلم کہتا ہے کہ میاں یہ مجنوں بھی عجب شخص ہے۔ بیکار ہی لیلیٰ کے محل کے پیچھے پیچھے دوڑتا رہتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا متکلم جواب دیتا ہے کہ نہیں یہ دیوانہ باولا نہیں ہے۔ عاقل ہے۔ (کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ محل کا تعاقب کرنا ہی اصل وظیفہ عشق ہے۔) (۲) کسی نے کہا کہ دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں کہا گیا کہ یہ

کہاں کی عاقلی ہے کہ محمل کے پیچھے پیچھے فضول دوڑتے رہیں۔ ایسے دیوانے باولے کو بھلا عاقل کون کہے گا۔؟ (اس مفہوم کی رو سے دیوانے کے بکار خویش ہشیار ہونے والی بات مقدر ہے، مذکور نہیں۔) (۳) پورے شعر کا متکلم ایک ہی شخص ہے۔ وہ کسی شخص کے جواب میں، یا محض ایک مشاہدے کے طور پر کہتا ہے کہ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں محمل کا تعاقب فضول ہی کرتا ہے؟ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ وہ دیوانہ باولا تمہارے لئے ہوگا۔ دراصل وہ عاقل ہے۔ (یعنی دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔) (۴) لفظ ”باولا“ اکثر پیار کے لئے بھی بولتے ہیں۔ مثلاً ”عجب باولا ہے، اس کو کتاب کے بغیر کل ہی نہیں پڑتی“۔ اس اعتبار سے دیکھتے تو مصرع ثانی میں ”دوانا“ کے بعد سوالیہ نشان ہے۔ یعنی

یہ دوانا؟ باولا عاقل ہے میاں

اب مطلب یہ ہوا کہ اس دیوانے کی بات کر رہے ہو؟ یا اس دیوانے کی بات کیا؟ اس شخص کو تم دیوانہ سمجھتے ہو، کیا یہ دیوانہ ہے؟ ارے میاں یہ باولا بڑا عاقل ہے۔ یا باولا عاقل ہے، دیوانہ نہیں ہے۔ (۵) اسی طرح مصرع اوٹی میں بھی ”کیا“ کے بعد علامت استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں ء

کیا؟ عبث مجنوں پنے محمل ہے میاں؟

اب مطلب یہ ہوا کہ تم نے کیا کہا؟ کیا بات تم نے کہی؟ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں عبث ہی پنے محمل ہے؟ (۶) ”باولا“ کے بعد بھی استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں ء

یہ دوانا باولا؟ عاقل ہے میاں

یعنی کیا یہ شخص دوانہ باولا ہے؟ یہ شخص اور دیوانہ باولا؟ ارے میاں یہ تو عاقل ہے۔

بنیادی مضمون ہر اعتبار سے ایک رہتا ہے، لیکن انشائیہ اسلوب اور حرف و نحو کے امکانات کو بروے کار لا کر میر نے معنی کی کئی پرتیں شعر میں ڈال دی ہیں۔ اسے کمال سخن کا مکمل نمونہ کہئے یا اردو زبان کا اعجاز، بات وہی رہتی ہے کہ اس اعجاز کو زندہ کر کے کلام میں رواں دواں کرنا میر ہی جیسے لوگوں کے بس کی بات تھی۔

۲۹۰/۲ مضمون خود نہایت عمدہ ہے کہ موت کے بعد راحت ضرور ہوگی، لیکن موت خود اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس کے خیال سے جی ڈرتا ہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ موت اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس

کے بعد راحت ملے گی وہ اس مصیبت کا بدل نہیں ہو سکتی۔ اب اس تازہ مضمون کو مزید تازگی بخشنے کے لئے میر نے مصرع ثانی میں ”واقعہ“ اور ”حائل“ جیسے غیر معمولی لفظ رکھے ہیں۔ ”واقعہ“ بمعنی (incident, event) تو ہے ہی، لیکن بمعنی ”خواب“ اور ”موت“ بھی ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۱۵۷ اور ۱۱۷)۔ اسی طرح ”حائل“ بمعنی ”سد راہ“ ہے، لیکن جب شعر پڑھا جائے تو ”ہائل“ بمعنی ”ہولناک“، ڈراؤنا“ کا بھی اشتباہ ہوتا ہے۔ اور یہ معنی بھی بالکل مناسب ہیں۔ بلکہ اسی لفظ کو لے کر میر نے بعینہ یہی مضمون دیوان ششم میں لکھا بھی ہے۔

سچ ہے راحت تو بعد مرنے کے

پر بڑا واقعہ یہ ہائل ہے

دونوں جگہ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ نہ دنیا داری اور دنیا پرستی ہے اور نہ موت سے کوئی خاص شغف۔ موت محض ایک عبوری مرحلہ ہے، اس کے بعد تو راحت ہے ہی۔ لیکن یہ عبوری مرحلہ ہے بڑا سخت اور جان لیوا۔ متکلم کو موت سے خوف نہیں ہے، دنیا سے محبت بھی نہیں ہے، لیکن اسے موت سے بھی محبت نہیں ہے۔ بالکل عام انسانی تجربے کا شعر ہے۔ اس طرح کے شعروں میں غالب پیچھے رہ جاتے ہیں، ذوق کا تو پوچھنا ہی کیا ہے، ذوق۔

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے

مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق کے یہاں (Cleverness) چالاکی ہے، ذہانت بھی نہیں، اور اس تعقلاتی اور محسوساتی فکر و ترد کا تو ذکر ہی نہیں جو میر کے شعر میں نمایاں ہے۔ غالب کے یہاں ذہانت اور تعقلاتی فکر ہے لیکن محسوساتی تردد نہیں ہے۔

۲۹۰/۳ بے رنگ کی نیرنگی پر ملاحظہ ہو ۲۳۳۔ صوفیانے کہا ہے کہ کثرت میں رنگارنگی ہے اور وحدت میں بے رنگی ہے۔ اس کو یوں بھی کہا گیا ہے کہ مقام عرفان بے کیف ہے، وہاں سب کیفیات ختم ہو جاتی ہیں اور صرف وحدت رہ جاتی ہے۔ ٹرمنگھم (Trimingham) نے تصوف پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ جس طرح بعض صوفیا منازل سلوک کو مقامات کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں (مقام فنا، مقام بقا

وغیرہ) اور بعض صوفیا ان منازل کو عوالم کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں، (ملکوت، جبروت، ناسوت وغیرہ) اسی طرح بعض صوفیا ان منازل کو نور کے رنگوں کے استعارے میں بیان کرتے ہیں۔ اور رنگوں کے مدارج و مراتب کے اعتبار سے سب سے اعلیٰ درجہ النور لا لون له ہے۔ یعنی وہ نور جس کا رنگ نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہی وحدت کی بے رنگی ہے جو کثرت کی رنگارنگی سے آگے جانے پر نظر آتی ہے اور جس کو مولانا روم نے (مثنوی دفتر اول، حصہ دوم) میں یوں بیان کیا ہے۔

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہے ست
رنگ چوں ابراست و بے رنگی ہے ست
ہر چہ اندر ابر ضوبینی و تاب
آں ز اختر دان و ماہ و آفتاب
(دو صد رنگی سے بے رنگی تک راہ نکلتی
ہے، رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی مثل
ماہ۔ تم ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک
دیکھتے ہو اسے تاروں، چاند اور آفتاب
کے باعث سمجھو۔)

یہی بے رنگی طرح طرح کے رنگ بھی پیدا کرتی ہے۔ یعنی بے رنگی نہ ہو (ذات حق کی احدیت نہ ہو) تو رنگارنگی (عالم ظاہر کی کثرت) بھی نہ ہو۔ مولانا روم (مثنوی، دفتر ششم) میں کہتے ہیں۔

ہست بے رنگی اصول رنگ با
صلح با باشد اصول جنگ با
(بے رنگی تمام رنگوں کی اصل اور جڑ ہے۔
جنگ کی جڑ صلح ہوتی ہے۔)

میر اسی مضمون کو بیان کرتے ہیں کہ ذات حق اگرچہ بے رنگ ہے، لیکن جس طرح پانی کا رنگ ہر رنگ میں ہوتا ہے، اسی طرح اس کا ہر چیز میں ہے۔ یعنی بقول مولانا روم،

ہست بے رنگی اصول رنگ با

میر نے اس مضمون کو بہت کھول کر دیوان سوم میں یوں لکھا ہے ۔
 وہ حقیقت ایک ہی ساری نہیں ہے سب میں تو
 آب سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا
 اس شعر میں استدلالی رنگ ہے، لہذا وہ عارفانہ مکاشفاتی کیفیت نہیں جو شعر زیر بحث میں
 ہے۔

۲۹۰/۴ دریاے ہستی کے پچھلے پن پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۹۱۔ لیکن اس شعر
 میں 'بے تہی' کا لفظ خاص حسن کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے معنی "بہت زیادہ گہرائی، تھادہ کا نہ ہونا" بھی
 ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مصرع اوٹی طنزیہ ہو جاتا ہے کہ دریاے ہستی کی گہرائی اس قدر ہے کہ نہ
 پوچھو، مصرع ثانی میں استعارہ اور پیکر بھی زبردست ہے، کہ ساحل کے پاس ہمیشہ پانی کم ہوتا ہے۔ ساحل
 سے مراد یہ بھی ہے کہ دریاے ہستی اتنا کم گہرا ہے کہ اس کے وسط میں جگہ جگہ جزیرے اور ٹاپو بن گئے
 ہیں۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ (۱) دریاے ہستی کوئی قابل قدر شے نہیں، اس کی کچھ وقعت اور
 عظمت نہیں۔ (۲) دریاے ہستی میں سفر بے کھٹکے، بے روک ٹوک، اور مسلسل نہیں ہوتا۔ جگہ جگہ رکنا پڑتا
 ہے۔ (یعنی طرح طرح کے علاقے ہیں۔) (۳) جو دریا اس قدر بے تہ ہوگا اس سے کوئی قیمتی شے (مثلاً
 موتی) حاصل نہیں ہو سکتا۔ لہذا ہستی بے حاصل ہے۔

قدرت اللہ قدرت نے ساحل کے استعارے کو منزل کا مفہوم دے کر اچھا مضمون بنایا ہے ۔

بے کراں ہے گرچہ یہ بحر جہاں

ہے وہی ساحل جہاں ہم تھم رہے

اس مضمون میں درد کے شعر کی بازگشت سنائی دیتی ہے ۔

عالم ہو قدیم خواہ حادث

جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے

لطف کی بات یہ ہے کہ میر کے یہاں ہستی کی بے وقعتی پر زور ہے۔ قدرت اللہ قدرت نے

انسان کے ذاتی پیمانے میں ہستی کو ناپا ہے، کہ ہستی کا کارخانہ تو چلتا ہی رہتا ہے لیکن انسان جب اس سے

الگ ہو جائے تو وہ زندگی کے درد سے محفوظ ہو کر موت کی منزل میں آسودہ ہو جاتا ہے۔ اور درد، جو صوفی تھے، ایسا مضمون بیان کرتے ہیں جو تقریباً مادہ پرستانہ ہے۔

۲۹۰/۵ دیوان اول میں میر نے کہا ہے۔

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی

ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

اس کو ڈاکٹر محمد حسن نے اس بات کے ”ثبوت“ میں پیش کیا ہے کہ میر کی نظر میں شاعری ”صنعت و حرفت“، قسم کی چیز تھی، اور میر خود کو ”اہل حرفہ“ میں سے یعنی ”پرولتاری“ سمجھتے تھے۔ حالانکہ بات صاف ہے کہ میر اہل کمال کی ناقدری کی بات کر رہے ہیں۔ اور شاعری ان کی نظر میں - حکمتی کی قسم کا کام نہیں ہے چنانچہ شعر زیر بحث میں وہ آڈن (Audan) کی طرح یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ شاعری سے کچھ عملی کام نہیں ہوتا، اس سے کوئی دنیاوی نتیجہ نہیں برآمد ہوتا (Poetry makes nothing happen) یہ ایسا فن ہے جو کسی ”قابل“ نہیں، یعنی اس سے کوئی مادی، عملی کام نہیں لے سکتے۔ اس وقت تو زمانہ یہ ہے کہ جو لوگ کارکردگی میں ماہر ہیں، اور عملی کاموں میں ہوشیار ہیں، ان پر تو طرح طرح کے طعن و اعتراض ہیں۔ ایسی حالت میں شاعری کو کون پوچھے گا؟

اس میں نکتہ یہ ہے کہ شعر کو حرفت بنانے اور اس سے اپنا کام نکالنے کی کوشش اہل دول کی طرف سے تب بھی ہوتی ہوگی، جیسے آج ہوتی ہے۔ چنانچہ زمانہ حال کا انگریزی شاعر ٹیمس ہینی (Scamus Heany) کہتا ہے:

We live here in critical times ourselves, when the idea of poetry as an art is in danger of being over shadowed by a quest for poetry as a diagram for political action.

ترجمہ:

(خود ہم لوگ ایسے ہیڈ وٹوں میں جی رہے ہیں جب شعر بطور فن کا تصور شعری تلاش بطور سیاسی عمل کے نقشے کے تصور کے تلے آ کر دھندلا جانے کے خطرے

سے دو چار ہے۔)

ظاہر ہے کہ ایسے کڑے وقت میں مینی کا بھی وہی جواب ہے جو آؤن کا، اور ہمارے میر کا تھا کہ شعر وہ فن ہے جو کسی کام نہیں آتا۔ یہ محض فن ہے۔ (اے ادب براے ادب کا لچر لیبل نہ دینا چاہئے۔ یہ دراصل فن کی فہیت اور فن بطور فن کے وجود کا اقرار ہے۔ اس کے بغیر فن وجود میں نہیں آسکتا۔)

چسلا وٹلوس (Chaslaw Miloss) نے اپنی نظم (Dedication) (مطبوعہ ۱۹۴۵ء)

میں یہ ضرور کہا تھا کہ:

What is poetry which does not save nations or peoples?

ترجمہ:

(بھلا وہ شاعری کوئی شاعری ہے جو قوموں یا لوگوں کی نجات دہندہ نہ ہو؟)

لیکن یہ فن کا اصلاً نوافلاطونی + رومانی نظریہ تھا۔ اور خود وٹلوس نے بعد کے مضامین میں اس کی وضاحت کر دی کہ وہ فن کو ”تاریخی قوتوں“ کا تابع نہیں مانتا۔ ہم لوگ سمجھتے ہیں کہ فن کی آزاد فہیت کا تصور مغرب سے آیا ہے اور ”زوال آمادہ“ ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اسی لئے ہم لوگ مغرب کے ان شعرا اور مفکرین کا حوالہ بڑے جوش و خروش سے لاتے ہیں جن کے یہاں اس نظریے کی تردید آئی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات ہمیشہ سے یہ تسلیم کرتی رہی ہے کہ فن کے اپنے اصول و مقاصد ہوتے ہیں، اے ”عملی“ مقاصد کا تابع نہ کرنا چاہئے۔

۲۹۱

کیا کہیں پایا نہیں جاتا ہے کچھ تم کیا ہو میاں
کھو گئے دنیا سے تم ہو اور اب دنیا ہو میاں

دل جہاں کھویا گیا کھویا گیا پھر دیکھئے
کون جیتا ہے جئے ہے کون ناپیدا ہو میاں

دل کو لے کر صاف یوں آنکھیں ملاتا ہے کوئی
تب تک ہی لطف ہے جب تک کہ کچھ پردہ ہو میاں

۲۹۱/۱ اس شعر میں مایوسی اور بیزاری اس طرح مل جل گئے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس طرح کا شعر مشرقی شاعری میں کیا ہے۔ صرف دعو کے اعتبار سے بھی یہ شعر زبان پر قدرت کا شاندار نمونہ ہے۔ مصرع اوّلیٰ میں حسب ذیل جملے ہیں۔ (۱) کیا کہیں؟ (۲) پایا نہیں جاتا ہے کچھ۔ (۳) تم کیا ہو میاں۔ مراد یہ ہوتی کہ یہ بات کھلتی ہی نہیں کہ تم کیا ہو، اب ہم کیا کہیں؟ یعنی یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ تم وفادار ہو یا بے وفا ہو۔ یہ نہ کھل سکا کہ تم انسان ہو کہ پری ہو۔ یہ سمجھ میں نہ آیا کہ تم ہم سے کیا چاہتے ہو۔ یہ پتہ نہ چل سکا کہ تم دنیا دار ہو یا بے لوث ہو۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں، لیکن دوسرا جملہ خاصا پیچیدہ ہے۔ (۱) کھو گئے دنیا سے۔ (۲) تم ہو اور اب دنیا ہو میاں۔ یعنی ہم تو دنیا سے کھو گئے (کنارہ کش ہو گئے، ہمیشہ کے لئے چلے گئے، مر گئے۔) اب تم رہو اور دنیا رہے، ہمیں کیا غرض؟ یا اب تم اپنی دنیا سنبھالو، ہمیں اس سے کیا لینا دینا ہے؟ اس طرح مصرع اوّلیٰ کے معنی یہ ہوئے کہ ہم نے دنیا کی بہت خاک چھانی کہ تم کو سمجھ لیں، تمہاری حقیقت کو پالیں، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ کچھ رنجیدگی اور مایوسی تو ہے، لیکن بیزاری اور اکتاہٹ اور عدم دلچسپی بھی ہے۔ دنیا سے ہمیں جو کچھ لگاؤ تھا وہ تمہاری وجہ

سے تھا۔ تمھاری حقیقت ہی نہ مل سکی (خود تمھارا ملنا تو دور رہا۔) تو اب ہمیں دنیا سے کیا غرض؟ ایک معنوی پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کو پانے کی فکر اور سعی نہ تھی، معشوق کو سمجھنے کی سعی تھی۔ ممکن ہے اس کو سمجھنے کے بعد اس کا حصول نسبتاً آسان، یا ممکن ہو جاتا۔ لیکن شعر کی حد تک جو چیز اہم ہے وہ وصول الی المعشوق نہیں ہے، بلکہ معرفت بالمعشوق ہے۔ دوسری بات یہ کہ پہلے مصرعے میں ”پایا نہیں جاتا“ کی رعایت سے مصرع ثانی میں ”کھو گئے“ بہت برجستہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

”دنیا ہو اور تو ہو“ محاورہ ہے۔ اس کے معنی پر مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳۵/۲۔ میر نے اس فقرے کو اس طرح بھی استعمال کیا ہے کہ محاوراتی معنی پس پشت پڑ گئے ہیں (مثلاً ۱۵۵/۳۔ شعر زیر بحث میں بھی معنی کی نشست اسی وقت بہتر معلوم ہوتی ہے جب مصرع ثانی میں ”تم ہو اور اب دنیا ہو“ کو محاورہ نہ مانا جائے۔

۲۹۱/۲ یہ شعر بہت اچھا نہیں ہے، تین شعروں کی شرط پورا کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ لیکن مضمون لطف سے خالی بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”جہاں“، بمعنی ”جب“ ہے۔ اور ”پھر دیکھئے“ کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی دل جب کھو گیا تو گیا، پھر دیکھئے کون جیتا ہے، وغیرہ۔ مصرع ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں ہے۔ ”جئے ہے“ کے پہلے ”کون“ مقدر چھوڑ دینا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ یعنی مصرعے کی نثریوں ہوگی ”کون جیتا ہے، کون جئے ہے، کون ناپیدا ہو میاں۔“ پروفیسر نثار احمد فاروقی فرماتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں ”ناپیدا“ کی جگہ ”ناپیدا“ ہونا چاہئے اور مصرع یوں پڑھا جائے گا، کون جیتا ہے؟ جئے ہے کون؟ ناپیدا ہو میاں، یعنی جب تک کہ دل دوبارہ پیدا یا ظاہر ہو۔ یہ قرأت دلچسپ ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ جناب شاہ حسین نہری چاہتے ہیں کہ ناپیدا ہو میاں“ ”پہلے“ ”تم“ مقدر فرض کیا جائے لیکن اس میں مشکل یہ ہے کہ ”تم“ کی ضمیر کسی طرف راجع ہونا چاہئے، لیکن یہاں ایسا کوئی امکان نہیں۔

۲۹۱/۳ اس شعر کا مضمون دلچسپ اور نیا ہے۔ یہ بات تو اب تک ظاہر ہو چکی ہوگی کہ کلاسیکی غزل گو یوں، خاص کر اٹھارویں صدی کے غزل گو یوں کے یہاں معشوق کبھی کبھی معاملات عشق میں نہ صرف برابر کا شریک ہوتا ہے، بلکہ بعض دفعہ تو پہلا اقدام بھی اسی کا ہوتا ہے۔ یا پھر وہ عاشق کے عندیئے کو سمجھتا

ہے اور اس کی ہمت افزائی بھی کرتا ہے۔ چنانچہ شاہ حاتم کا نہایت خوبصورت شعر ہے۔

اس وقت دل مرا ترے پچے کے بچ تھا

جس وقت تو نے ہاتھ لگایا تھا ہاتھ کو

ان لوگوں کے یہاں معشوق نہ تو محض زن بازاری ہے، نہ محض پردے کی بوہادر نہ محض کوئی مثالی غیر انسانی خیالی ہستی جو حسن، شقی القلمی، اور وعدہ فراموشی میں بے مثال ہے۔ غزل کی شاعری بڑی حد تک نارسائی کی شاعری ضرور ہے، لیکن صرف نارسائی کی شاعری نہیں ہے۔ اس میں اور مضامین بھی ممکن ہیں۔

زیر بحث شعر میں میر کا معشوق عجب دلچسپ رنگ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ دل لے کر بھی وہ عاشق سے شرماتا نہیں، یا عاشق سے آنکھیں نہیں چراتا۔ متکلم شکایت، یا تھوڑے سے تردد اور اضطراب، کے لہجے میں کہتا ہے کہ ایسا تو کوئی نہیں کرتا۔ عشق کا لطف تو اسی وقت ہے جب کچھ تکلف ہو، کچھ پردہ ہو۔ تم اس قدر بے باک کیوں ہو رہے ہو؟

اس صورت حال، اور عاشق کی شکایت و تردد کے پیچھے جو تصورات ہیں، ان کی مختصر تفصیل

یوں ہے۔

(۱) معشوق اگر دل لے کر ڈھٹائی سے آنکھیں ملارہا ہے تو گویا اس کے دل میں چور نہیں ہے، یعنی عاشق کے لئے اس کے دل میں کوئی گوشہ نہیں۔ بس دل لے لیا اور عاشق کی چھٹی کر دی۔ اگر معشوق کو بھی کچھ لگاؤ ہوتا تو وہ اتنا ڈھٹ نہ ہوتا۔

(۲) معشوق کو خبر ہی نہیں کہ اس نے دل لے لیا ہے۔ یعنی وہ اس قدر بے پروا اور عاشقوں کے احوال سے اس درجہ بے فکر ہے کہ اس کو معلوم ہی نہیں کہ کس کس کا دل اڑا چکا ہوں۔

(۳) معشوق کے بھی دل میں عاشق کے لئے جگہ ہے۔ لیکن عاشق کو یہ بات پسند نہیں کہ بے تکلف آنکھ ملا کر معشوق اس بات کا اشارہ کر دے کہ ہم جانتے ہیں تم کیا چاہتے ہو۔ یہ بے تکلفی یا بے شرمی عشق کا لطف زائل کر دیتی ہے۔ عشق کا لطف اس بات میں ہے کہ دونوں طرف ہلکا سا حجاب ہو، کچھ شرمیلا پن ہو۔ پھر آہستہ آہستہ پردے ایک ایک کر کے انھیں۔

(۴) یہ بات معشوقانہ آداب کے منافی ہے کہ جس کا دل لے لیں اس سے بے تکلف بھی ہو جائیں، گویا کوئی بات ہی نہیں ہوئی۔

اٹھارویں صدی کے لوگوں میں آداب عاشق کا تو بہت لحاظ تھا ہی (خود میر کے کئی عمدہ ترین شعر اس مضمون پر ہیں، مثلاً ۱۹۹۱/۳ اور ۲۰۲) آداب معشوق کا بھی تصور ان لوگوں میں تھا، اور یہ شعر آداب معشوق کے عالم سے ہو سکتا ہے۔ آداب معشوق پر شاہ مبارک آبرو نے کوئی ڈھائی سو شعر کی مثنوی لکھی ہے۔ اس کا تعارف چودھری محمد نعیم نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں درج کیا ہے۔ اس مثنوی میں جہاں بناؤ سنگھار اور جھج کے بارے میں ہدایات ہیں، وہاں طور طریقے، آداب مجلسی، اور معشوق کا ذاتی کردار کیسا ہو، اس باب میں بھی پند و نصائح ہیں۔ بعض بعض شعر حسب ذیل ہیں، ان سے میر کے شعر زیر بحث پر روشنی پڑتی ہے۔

شخص بے تمکین ہو ہے بے وقار
شوخی کو عاشق نپٹ کرتا ہے پیار

کھیں تغافل کر کھیں ہو مہرباں
گاہ کر لطف نہائی مگر عیاں
کھیں = کہیں

آشنا ہووے جو اپنے شوق سے
کیا مضائقہ اس سے ملے ذوق سے
مضائقہ = مضائقہ

پر خبر رکھنا کوئی خندہ نہ ہو
بوالہوس ناپاک دل گندہ نہ ہو

کوئی پاجی یا کوئی لچا نہ ہو
بات کہتا اس سستی بے جا نہ ہو

حسن ہی ہے میرزائی کر تلاش

وہ نہیں معشوق جو ہو بدمعاش

اس طرح سے مل کہ بے عزت نہ ہو
اہل مجلس میں تری ذلت نہ ہو

غیر صحبت مل کے تو مت پی شراب
آدی اس طرح ہوتا ہے خراب
سادہ رو جب مست اور ہرشار ہو
بے تکلف ہر کسی سے یار ہو
تب تو تیں رہتی ہے معشوقی کی شان
اس سے سارا شہر ہو ہے بدگمان

یہ مثنوی ”دیوان آبرو“ مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں شامل ہے۔ میں نے اشعار وہیں سے لئے ہیں، لیکن ڈاکٹر صاحب موصوف کا متن جگہ جگہ غلط ہے۔ میں نے حتی الامکان تصحیح کر دی ہے۔ اس مثنوی میں عشق و عاشقی کی تہذیب پر جو اشارے ملتے ہیں ان کی روشنی میں کلاسیکی غزل کے بہت سے مضامین کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ یونانیوں کے یہاں امردوں اور ان سے دلچسپی لینے والے لوگوں کے جو آداب مقرر تھے وہ آبرو کے بیان کردہ آداب سے بہت مماثلت رکھتے ہیں۔

دیوان سوم

ردیفن

۲۹۲

ٹھنڈی سانسیں بھریں ہیں جلتے ہیں کیا تاب میں ہیں
دل کے پہلو سے ہم آتش میں ہیں اور آب میں ہیں

ساتھ اپنے نہیں اسباب مساعد مطلق
ہم بھی کہنے کے تئیں عالم اسباب میں ہیں

۸۲۰

ہے فروغ مہ تاباں سے فراغ کلی
دل جلے پر تو رخ سے ترے مہتاب میں ہیں

ہم بھی اس شہر میں ان لوگوں سے ہیں خانہ خراب
میر گھر بار جنھوں کے رہ سیلاب میں ہیں

۲۹۲/۱ زمین نہایت عمدہ ہے، لیکن مطلع میں ”آب“ اور ”تاب“ کی رعایت کے علاوہ کوئی خوبی نہیں۔

۲۹۲/۲ اس شعر میں ”اسباب“ کا لفظ خوب استعمال ہوا ہے۔ اللہ کی ممت یہ ہے کہ اسے کسی کام کرنے کی خاطر اسباب درکار نہیں۔ اس کے برخلاف انسان کوئی کام اسی وقت کر سکتا ہے جب اس کے لئے کوئی سبب، کوئی وسیلہ ہو۔ اسی لئے دنیا کو ”عالم اسباب“ اور اللہ تعالیٰ کو ”مسبب الاسباب“ (اسباب کا سبب پیدا کرنے والا) کہتے ہیں۔ لیکن ”اسباب“ کے ایک معنی ”گھر کا سامان، اشیاء وغیرہ“ بھی ہیں۔ اسی لئے اردو میں ”مال و اسباب“ کا روزمرہ مستعمل ہے۔ یہ معنی فارسی میں بھی ہیں۔

میر نے ”اسباب“ کے دونوں معنی مد نظر رکھتے ہوئے شعر میں عمدہ طرز یہ تباہ پیدا کیا ہے۔ یوں تو ہم ”عالم اسباب“ میں ہیں (یعنی اس دنیا میں جو اسباب پر قائم ہے) یا ہم ایسے عالم میں ہیں جہاں ہر طرف مال و اسباب اور سامان ہے۔ لیکن کارکنان قضا و قدر کی تنگ چٹائی یا ان کا عدم التفات ہے کہ ہمارے کاموں کے لئے مساعد اسباب کوئی نہیں۔ یعنی کوئی ایسی بات نہیں ظہور میں آتی جو ہمارے کام نکلنے کا سبب بن سکے۔ اپنے ساتھ کوئی مساعد (یعنی موافق) سبب نہیں، سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ وہ چیزیں جو ہمارے وجود میں آنے کا سبب بنیں وہ ناموافق، بلکہ مخالف ہیں۔ لہذا ہماری بنائے ہستی ہی ست اور ناموافق ہے۔

اس مضمون کو میر نے اخیر عمر میں بھی کہا ہے۔

کوئی سبب ایسا ہو یا رب جس سے عزت رہ جاوے
عالم میں اسباب کے ہیں پر پاس اپنے اسباب نہیں

(دیوان پنجم)

”عزت رہ جانے“ کا مضمون خوب ہے۔ دیوان ششم کے اس شعر میں مسبب الاسباب کا مضمون داخل کیا ہے، لیکن اتنی خوبی اور صفائی نہیں آئی جتنی زیر بحث شعر میں اور دیوان پنجم کے شعر میں ہے۔

چاہتا ہے جب مسبب آپ ہی ہوتا ہے سب
دُخل اس عالم میں کیا ہے عالم اسباب کو

۲۹۲/۳ ”فروغ“ بمعنی ”چمک“ اور ”فراغ“ بمعنی ”خالی ہونا، لہذا ضرورت کا نہ ہونا“ میں

صنعت شبہ امتیاق خوب آئی ہے۔ مضمون معمولی ہے، لیکن دل جلوں کا ذکر کر کے بات سنبھالی ہے۔ یعنی ان لوگوں کے لئے جو دل جلے اور شکستہ خاطر ہیں، رخ معشوق کا پرتو چاندنی کا کام کرتا ہے، چاندنی چونکہ ٹھنڈی ہوتی ہے اور جتنی ہی روشن ہوتی ہی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہوتی ہے، لہذا اس کے اعتبار سے ”دل جلوں“ عمدہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ٹھنڈک کا احساس تابع ہے اس بات کا کہ خود محسوس کرنے والے کا درجہ حرارت کتنا ہے۔ اگر کسی شخص کو بخار ہو تو اسے نیم گرم پانی بھی ٹھنڈا معلوم ہوگا۔ لہذا جو لوگ دل جلے ہیں ان کو چاندنی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہی ہوگی۔

رخ محبوب اور ماہ تاباں میں مناسبت ظاہر ہے۔

۲۹۲/۴ عام مضمون تو یہ ہے کہ بربادی، سیلاب زدگی، خانہ خرابی، اچھی چیزیں ہیں۔ کیوں کہ (۱) یہ علائق دنیا کو ترک کرنے کا امکان پیدا کرتی ہیں۔ (۲) عشق کی صفت بربادی ہے۔ عشق جتنا سچا ہوگا، بربادی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ یا (۳) انسان جتنا برباد ہوگا، اتنا ہی عشق میں محکم ہوگا۔ (۴) تباہی اور فنا اور اصل روحانی ترقی کے مدارج ہیں۔ (۵) عاشق اپنی وحشت اور کثرت گریہ کے ذریعہ خود کو تباہ کرتا ہے اور دنیا کو بھی برباد کرتا ہے۔ سعدی نے سیل فنا کے حوالے سے اس مضمون کو خوب بیان کیا ہے۔

سعدیا گر بکند سیل فنا خانہ عمر

دل قوی دار کہ بنیاد بقا محکم از وصت

(اے سعدی اگر سیل فنا، خانہ عمر کو جڑ سے

اکھاڑ دے تو دل کو مضبوط رکھو کیونکہ بقا کی

بنیاد اسی سے مستحکم ہوتی ہے۔)

نوجوان غالب نے اسے اپنے مخصوص طنطنے اور شوکت کے ساتھ لکھا ہے۔

جس جا کہ پائے سیل بلا درمیاں نہیں

دیوانگیاں کو داں ہوں خانماں نہیں

میر نے عام مضمون کو ترک کر کے عجب پراسرار اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ مصرع اولیٰ

میں ”سے“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) مانند (۲) وجہ سے۔ پہلے معنی کی رو سے مفہوم یہ ہوا کہ ہم بھی ان لوگوں

کی طرح خانہ خراب ہیں، جن کے گھریار اس شہر کے اندر سیلاب کی زد میں ہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے مفہوم ہوا کہ ان لوگوں کی وجہ سے ہمیں بھی یہ عالم دیکھنا پڑ رہا ہے۔ یعنی کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا گھر سیلاب کی راہ میں ہے۔ لہذا جب وہ سیلاب کی راہ ٹھہرے تو سیلاب وہاں سے گاہ بگاہ گزرے گا ہی۔ اب جب سیلاب ان لوگوں کے گھر سے گزرے گا تو ہم لوگوں کے گھر تک بھی آئے گا۔ کیوں کہ ہمارا گھر بھی اسی شہر میں ہے۔

مصرع ثانی میں کس غضب کا پیکر رکھا ہے! سیلاب گویا کوئی جاندار ہے اور اس کے آنے جانے کے کچھ راستے ہیں۔ جیسے کوئی کہے کہ یہ گاؤں شیر کے راستے میں ہے۔ یعنی شیر جس علاقے میں گھومتا پھرتا ہے اس میں یہ گاؤں بھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ان لوگوں کے گھر نشیب کے علاقے میں ہیں، کہ جب طغیانی ہوتی ہے تو ان گھروں میں پانی ضرور آ جاتا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ سیلاب اگرچہ ابھی آیا نہیں ہے، لیکن آ رہا ہے۔ دور ہے، لیکن دکھائی دے رہا ہے۔ یا خبر آ رہی ہے کہ سیلاب آنے والا ہے۔ اور سیلاب جس طرف سے گزرے گا اس طرف یہ گھر بھی ہیں۔ ہر صورت تردد اور دہشت سے بھری ہوئی ہے، کہ وہ لوگ جن کا ذکر ہے، بہر حال غیر محفوظ اور خطرے کی زد میں ہیں۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ وہ سیلاب میں ہونا کس چیز یا بات کا استعارہ ہے؟ شعر کا کمال یہ ہے کہ کافکا (Kafka) کے افسانوں کی طرح انتہائی توجہ انگیز اور تردد آمیز بات کہہ دی، اور وہ بات قابل یقین بھی ہے، لیکن یہ نہیں کہتا کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ اس طرح تعبیر و تشریح کے کثیر امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً (۱) وہ لوگ عاشق ہیں اور سیلاب دراصل عشق کی تباہی کا استعارہ ہے۔ (۲) ان لوگوں پر آفات ارضی و سماوی نازل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ بے گناہ ہوں یا پر تقصیر، لیکن رہتے ہمیشہ سزا اور عقوبت کی حد میں ہیں۔ (۳) وہ لوگ شہر کی سرحد پر رہتے ہیں اور غنیم کا حملہ انھیں پر ہوتا ہے۔ (۴) وہ لوگ مادی اور روحانی دونوں طرح، یا مادی طرح یا روحانی طرح تباہ حال ہیں، وغیرہ۔

”گھریار“ کا فقرہ بھی خوب ہے۔ عام طور پر یہ محض ”گھر“ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ بار معنی ”سامان“ ہے، اس لئے اس فقرے میں گھر کے علاوہ ساز و سامان بھی سیلاب کی زد میں ہونے کا اشارہ ہے۔ سیلاب آتا ہے تو لوگ حتی الامکان اپنے اپنے سامان لے کر گھر سے بھاگ نکلتے ہیں۔ لیکن یہاں جن لوگوں کا تذکرہ ہے ان کے گھر اور اثاثہ البیت دونوں ہی سیلاب کے خطر عظیم

میں ہیں۔ ”سیلاب“ کی مناسبت سے ”خانہ خراب“ بھی خوب ہے۔ کیوں کہ سیلاب کی لائی ہوئی تباہی کو بھی خرابی اور ویرانی سے تعبیر کرتے ہیں۔

لفظ ”سے“ کو ”مانند“ کے معنی میں پڑھنے سے ایک عمدہ مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم اگرچہ شہر میں رہتے ہیں لیکن ہماری خانہ خرابی ان لوگوں کی طرح کی ہے جن کے گھر یا راہ سیلاب میں ہوتے ہیں، یا ہیں۔ یہاں بھی یہ نکتہ موجود ہے کہ جب سیلاب آنے کو ہوتا ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر بھاگ نکلتے ہیں، یعنی خانہ خراب ہو جاتے ہیں۔ گھر تو خراب ہوتا ہی ہے۔ خود کین بھی گھر سے بے گھر ہو جاتے ہیں۔ مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ لطف مزید یہ ہے کہ ایسے مضمون کو بھی بیان کرتے وقت لہجے میں کسی قسم کی خود ترجمی نہیں، جذباتی تلاطم، آہ و نالہ نہیں، بالکل ٹھنڈا اور خشک (matter of fact) لہجہ ہے۔

”رہ سیلاب“ کا پیکر دیوان دوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ پیکر کی وجہ سے شعر بن گیا ہے، ورنہ مضمون میں کوئی خاص بات نہیں۔

ہوا خانہ خراب آنکھوں کا اشکوں سے تو بر جا ہے
رہ سیلاب میں کوئی بھی گھر بنیاد کرتا ہے
اس پیکر کو قائم کے یہاں دیکھئے۔

جو خرابے کے مزوں سے یاں ہوئے ہیں آشنا
گھر نہیں کرتے بنا غیر از رہ سیلاب میں
قائم نے ان مضامین سے ایک مضمون بھی بہت خوب پیدا کیا ہے۔ طنز کا پہلو نہایت لطیف

ہے۔

شارع سیل بلا ہم کو بتادے اے چرخ
جی میں ہے ہم بھی کوئی گھر کہیں تعمیر کریں

۲۹۳

رو چکا خون جگر سب اب جگر میں خوں کہاں
غم سے پانی ہو کے کب کا بہ گیا میں ہوں کہاں

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جولوں تولوں کہاں

۸۲۵

سیر کی رنگیں ییاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

کوچہ ہریک جاے دلکش عالم خاکی میں ہے
پر کہیں لگتا نہیں جی ہائے میں دل دوں کہاں

ایک دم سے قیس کے جنگل بھرا رہتا تھا کیا
اب گئے پر اس کے ویسی رونق ہاموں کہاں

باد کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو گلگوں کہاں

۲۹۳/۱ مطلع برائے بیت ہے، مجموعی حیثیت سے اس غزل کا آہنگ غزل ۱۱۰ کی طرح کا ہے۔ دونوں میں یہ مشابہت بھی ہے کہ اشعار بے حد رواں ہیں، اس لئے وہ شعر بھی متوجہ کرتے ہیں جن

میں معنی یا مضمون کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ تیسری مشابہت یہ ہے کہ بعض اشعار بظاہر سادہ اور یک رنگ ہیں، لیکن دراصل ان میں معنی کی کثرت ہے۔

اس غزل کے دوسرے، تیسرے اور پانچویں شعر پر دیا چے میں مفصل بحث ہے، اس لئے تکرار کو نامناسب جان کر یہاں ان پر بحث نہیں درج کی جا رہی ہے۔

۲/ ۲۹۳ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۲-۶۳۔

۳/ ۲۹۳ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۳۔

۴/ ۲۹۳ اس شعر کا مضمون بہت تازہ ہے۔ بنیادی طور پر اس کو انقطاع (alienation) کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ دنیا کی خوبصورتی کا احساس ہے، لیکن پھر بھی اس میں دل نہیں لگتا۔ یہ کیفیت اکتاہٹ (ennui) کی نہیں ہے، اور نہ بے اصلی (anomie) کی ہے۔ متکلم چاہتا بھی ہے کہ دنیا سے دل لگائے، لیکن طبیعت قبول نہیں کرتی۔ وہ منزل بھی کس قدر روح فرسا ہوگی جب کسی چیز کی قدر و قیمت کا احساس ہو، لیکن پھر بھی اس کی طرف دل مائل نہ ہو، اس سے دلچسپی نہ ہو۔ ”ہائے میں دل دوں کہاں“ میں تمنا کی بھی کیفیت ہے، کہ کاش ایسا ممکن ہو جاتا۔ متکلم کی شخصیت میں عجب طرح کی پیچیدگی ہے۔ وہ غزل کا عام عاشق تو نہیں ہو سکتا، لیکن روزمرہ کی دنیا میں بھی ایسے لوگ نہیں نظر آتے۔

یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ ذہن کی یہ کیفیت کیوں ہے؟ اس ابہام نے دلچسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے، کیونکہ بہت سے امکانات ہیں۔ لیکن کوئی امکان پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ ممکن ہے تمام امکانات بیک وقت موجود ہوں۔ یہی وجہ شعر کے تناؤ اور متکلم کی شخصیت میں پیچیدگی کا باعث ہے۔ ایک ہلکا سا اشارہ ”عالم خاکی“ کے فقرے میں ضرور رکھ دیا ہے، لیکن وہ خود امکانات سے پر ہے۔ (۱) متکلم اس عالم خاکی کا باشندہ نہیں، کسی اور عالم مثلاً عالم نوری سے یہاں آنکلا ہے۔ (۲) متکلم عالم خاکی کو بے اصل جانتا ہے، اس لئے اس کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ (۳) متکلم کسی اور شے یا کسی اور شخص کی تلاش میں ہے۔ (۴) ایک عام امکان یہ ہے کہ متکلم کسی پر اسرار قوت کا پابند یا کسی طلسم میں گرفتار ہے اور کوچہ کوچہ

پھرتے رہنا ہی اس کی تقدیر ہے۔ ان سب توجیہات کے باوجود بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ شعر کی کیفیت اس کے معنی پر حاوی ہے۔ ہاں ایک کم تر درجے کا مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم جہراں زدہ عاشق ہے اور معشوق کے بغیر اس کا جی کہیں نہیں لگتا۔ دیوان و نجم۔

کسو سے دل نہیں ملتا ہے یارب
ہوا تھا کس گھڑی ان سے جدا میں

لیکن یہ مفہوم زیر بحث شعر کے تمام الفاظ کی مکمل توجیہ نہیں کرتا۔ ”جی لگنا“ کے ایک معنی ”عاشق ہونا“ بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ایک مفہوم یہ ہوا کہ متکلم عقلی طور پر یہ تو چاہتا ہے کہ کسی پر عاشق ہو، لیکن اس کی یہ تنہا پوری نہیں ہوتی۔ یہ بھی عجب ذہنی کیفیت ہے کہ ذہن تو تیار ہے، لیکن دل تیار نہیں۔ ایسی صورت عام طور پر ایسے کاموں میں پیش آتی ہے جو تہذیبی یا مذہبی طور سے غلط ہوں، لیکن عقلی اعتبار سے بظاہر ان میں کوئی قباحت نہ ہو۔ ایسا اکثر ہوتا ہے کہ ہم ذہنی طور یا منطقی اعتبار سے کسی چیز کو غلط نہیں سمجھتے، لیکن مخالف تہذیبی یا مذہبی رویے کے باعث دل اس کام پر آمادہ نہیں ہوتا۔ یہاں اس صورت حال کو دل لگانے کے عمل پر جاری کیا گیا ہے جو نئی بات ہے۔

”دلکش“ کی رعایت سے ”لگنا نہیں جی“ اور ”دل دوں کہاں“ کا تضاد بھی خوب ہے۔
”کوچہ“، ”جائے دلکش“ اور ”عالم“ میں مراعات الطیر بھی عمدہ ہے۔

۲۹۳/۵ اس مضمون پر راجہ رام نرائن موزوں کا شہرہ آفاق شعر ہے۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانا مر گیا آخر تو دیرانے پہ کیا گزری

شعر میں کیفیت اور مضمون دونوں رحبۂ اعلیٰ پر پہنچے ہوئے ہیں۔ اگر میر اور غالب کے شعر نگاہ میں نہ ہوں تو یہی خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے نے چھوڑا ہی کیا ہے جو کوئی کہے گا۔ غالب

ہر اک مکان کو ہے کیں سے شرف اسد
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

یہ غالب ہی تھے جو رام نرائن موزوں اور میر کے اشعار کے آگے ایسا شعر کہہ سکے۔ خود میر

کے شعر میں کئی وجوہ بلاغت ہیں۔ (۱) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ مجنوں مر گیا ہے۔ ”اب گئے پر اس کے“ میں دونوں امکانات ہیں، کہ مجنوں کہیں چلا گیا ہے، یا مر گیا ہے۔ (۲) جنگل خود ہی بہت گھنی، بھری ہوئی جگہ ہوتا ہے۔ درخت، جھاڑیاں، چرند، پرند، لیکن مجنوں کی آہ وزاری (یا شاید اس کی خاموشی اور دلدوز سکوت) وہ کیفیت رکھتی تھی کہ معلوم ہوتا تھا کہ جنگل بھرا ہوا ہے۔ (۳) یا شاید بات یہ تھی کہ مجنوں ایک پل کہیں ٹھہرتا نہ تھا۔ ابھی یہاں ہے تو ابھی وہاں۔ لہذا جنگل اس کی وجہ سے بھرا ہوا لگتا تھا۔ (۴) یوں کہئے کہ مجنوں سارے جنگل میں بھر گیا تھا۔ (۵) ”رونق“ بمعنی ”چہل پہل“ بھی ہے۔ اور یہ معنی ”زینت“ بھی۔ (۶) ”ویسی“ میں یہ کنایہ ہے کہ رونق تو اب بھی ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

۶/۲۹۳ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۴-۶۵۔

۲۹۴

عشق نے خوار و ذلیل کیا ہم سر کو بکھیرے پھرتے ہیں
سوز و درد و داغ و الم سب جی کو گھیرے پھرتے ہیں

۸۳۰ بے خود اس کی زلف و رخ کے کاہے کو آپ میں پھر آئے
ہم کہتے ہیں تسلی دل کو سانجھ سویرے پھرتے ہیں

نقشِ کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ
جیسی خیالی پاس لئے تصویرِ چترے پھرتے ہیں
چتر = مصور

پاے نگار آلودہ کہیں سانجھ کو میر نے دیکھے تھے
صبح تک اب بھی آنکھوں میں اس کی پاؤں تیرے پھرتے ہیں

۲۹۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”سر کو بکھیرنا“ (بمعنی ”بالوں کو بکھیرنا“) محاورہ بہت تازہ ہے۔ اکثر لغات اس سے خالی ملے۔ ”فرہنگ آصفیہ“ میں ضرور درج ہے۔ پھر ”بکھیرنا“ کی مناسبت سے مصرع ثانی میں ”گھیرے پھرتا“ بھی دلچسپ ہے۔

۲۹۴/۲ ردیف خوب استعمال ہوئی ہے۔ یہاں معنی ہیں ”واپس آنا“۔ ”زلف و رخ“ کی مناسبت سے ”سانجھ سویرے“ عمدہ ہے۔ معنوی لحاظ سے بھی یہ بہت خوب ہے۔ مراد یہ ہے کہ ہم دل کو تسلی دیتے ہیں کہ آج نہیں واپس آئے تو کل آجائیں گے، صبح نہ آئے تو شام کو آجائیں گے، وغیرہ۔ ردیف میں

”پھرنا“ بمعنی ”گھومنا“ یعنی (to revolve) بھی ہو سکتا ہے۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ ہم اپنے دل کو تسلی دیتے ہیں کہ دن رات گردش میں ہیں، کوئی شے یکساں حال پر نہیں رہتی۔ جو لوگ اس کی زلف و رخ کے رفتہ ہیں، وہ بھی کبھی نہ کبھی ہوش میں آجی جائیں گے۔

یہ ابہام بھی خوب ہے کہ فگنی زلف و رخ کو دیکھ کر، یا زلف کی خوشبو سونگھ کر اور چہرے کی چمک سے چکا چوندہ ہو کر ہوئی ہے، یا ان چیزوں کی یاد کا استغراق ہے، یا ان کے بھر کی شدت نے بے خود کر دیا ہے۔ مصرع اولیٰ کا انشائیہ اسلوب حسب معمول برجستگی میں معاون ہے۔ مصرع اولیٰ میں بھی ”پھر آئے“ کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) دوبارہ آئے اور (۲) واپس آئے۔ متکلم کی شخصیت کو مبہم رکھ کر مزید لطف پیدا کیا ہے۔ (۱) متکلم خود شاعر ہے۔ (۲) کوئی پاس پڑوس کا محلے والا ہے۔ (۳) کوئی دوست ہے جو تردد اور تشویش کے لہجے میں کہہ رہا ہے۔ (۴) کئی لوگ آپس میں بے خودان زلف و رخ کے بارے میں بات کر رہے ہیں۔

۳/۲۹۴ بالکل نیا شعر ہے، اور ترتیب الفاظ نے عجب ابہام پیدا کر دیا ہے۔ مصرع اولیٰ کو کئی طرح پڑھ سکتے ہیں:

(۱) نقش کسوکا درون سینہ گرم، طلب ہیں ویسے رنگ

(۲) نقش کسوکا درون سینہ، گرم طلب ہیں ویسے رنگ

(۳) نقش کسوکا درون سینہ، گرم طلب ہیں ویسے رنگ

اس مصرع کے الفاظ بھی ایسے ہیں کہ چمک دار بحر کا فائدہ اٹھاتے ہوئے تقطیع دو طرح ممکن ہے:

فعل فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فع

فعل فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فع

اب معنی پر غور کیجئے۔ (۱) پہلی قرأت کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ کسی کا نقش ہمارے سینے

کے اندر گرم ہے۔ ہمیں ویسے رنگ طلب ہیں (درکار ہیں) جیسے مصوروں کی خیالی تصویروں میں ہوتے

ہیں۔ کیونکہ اس نقش کو کاغذ پر اتارنے کے لئے ویسے ہی رنگ کام دے سکتے ہیں۔ (۲) ”گرم“

کو ”رنگ“ کی صفت قرار دیں تو دوسری قرأت کی رو سے ایک معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے گرم رنگ درکار

ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۳) ”گرم“ کے ایک معنی ”جلد“ بھی ہیں۔ اگر یہ معنی لئے جائیں تو دوسری قرأت کے معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے رنگ جلد درکار ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۴) تیسری قرأت کی رو سے ”ہیں“ کے معنی ”ہم ہیں“ لئے جائیں اور ”رنگ“ کے معنی ”طرز، روش“ لئے جائیں تو مفہوم ہوگا کہ ہم اس طرح کی تصویر کے گرم طلب (مصروف طلب) ہیں، جیسی مصوروں کے پاس ہوتی ہے (۵) اگر ”رنگ“ کو فاعل فرض کریں تو مراد یہ ہوگی کہ ویسے رنگ گرم طلب ہیں جیسے خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ یعنی رنگ خود طلب کر رہے ہیں کہ ہمیں استعمال کرو، تصویر میں لگاؤ۔

کسی کا نقش درون سیدہ گرم ہونا مضمون اور پیکر اور معنی کے لحاظ سے سب سے بہتر قرأت ہے۔ (۲) معشوق کے چہرے کو سورج یا اور دوسری روشن چیزوں سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے اس کا نقش بھی گرم ہوگا۔ (۲) معشوق کا نقش دل کو بے چین کرتا ہے، اس میں سوز پیدا کرتا ہے، اس لئے بھی اسے گرم کہہ سکتے ہیں۔ (۳) معشوق کے چہرے کی سرفی کے لئے گرمی استعارہ ہے۔ (۴) معشوق کے نقش کا دل میں آنا دل کی دھڑکن اور حرکت میں اضافہ کرتا ہے، اس لئے اسے گرم کہا جاسکتا ہے۔ (۵) معشوق کا نقش دل میں مثل داغ کے ہے۔ داغ روشن، لہذا گرم ہوتا ہے۔ (۶) معشوق کا نقش دل کی زندگی کا باعث ہے۔ گرمی استعارہ ہے زندگی کا۔ (۷) معشوق کا نقش دل سے باہر آنے کے لئے بے چین ہے، اس لئے اسے گرم کہا ہے۔

جس طرح بھی دیکھئے نقش کا درون سیدہ گرم ہونا غیر معمولی استعارہ ہے۔ واضح رہے کہ ہماری مصوری کی اصطلاح میں (portrait) یا شبیہ اگر کسی شخص واقعی کی ہو تو اسے ”شبیہ حقیقی“ کہتے ہیں۔ اور اگر تصویر فرضی ہو تو اسے ”شبیہ خیالی“ کہتے ہیں۔ (ممکن ہے معشوق یہاں بھی خیالی ہو، کیونکہ ”نقش کو کا“ کہا ہے۔) حقیقی شبیہ میں تو وہی رنگ ہوں گے جو شخص اصلی میں ہیں (لباس، چہرہ، زیور وغیرہ) لہذا شبیہ حقیقی میں رنگوں کے امکانات محدود ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف شبیہ خیالی میں مصور کو آزادی ہے کہ جو رنگ چاہے استعمال کرے۔ یہی وجہ ہے کہ مکالم ان رنگوں کی طلب رکھتا ہے جو شبیہ خیالی میں ہوتی ہیں۔ یعنی رنگوں کا لامتناہی امکان۔

۲۹۴/۴ یہ شعر اس قدر دلچسپ ہے کہ اس میں تھوڑی سی خرابی کے باوجود میں اسے شامل انتخاب کرنے پر مجبور ہو گیا۔ خرابی یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات کھلتی نہیں کہ معشوق سے مخاطب ہے۔ اس کے برخلاف، مصرعے کی نحوی ساخت ایسی ہے کہ معلوم ہوتا ہے دو شخص آپس میں بات کر رہے، یا کوئی شخص اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں معشوق سے براہ راست مخاطب ہے، لہذا مصرعین میں ربط کی کمی ہے۔ ایک تشریح ضرور ایسی ممکن ہے (جیسا کہ آگے آتا ہے) جس کی رو سے ربط کی یہ کمی رفع ہو جاتی ہے۔

بہر حال، اب مضمون کی ندرت کو دیکھئے اور وجد کیجئے۔ معشوق کے حنا آلودہ پاؤں (صرف پاؤں، پنڈلیاں بلکہ ٹخنے بھی نہیں) میر نے گذشتہ شام کہیں دیکھ لئے تھے۔ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ واقعہ کہاں اور کس طرح پیش آیا؟ ممکن ہے کسی جگہ پاکی سے اترتے وقت پاؤں کی جھلک دیکھ لی ہو، ممکن ہے لڑکی پاکی پر اس طرح بیٹھی ہو کہ ذرا سا پردہ ہٹنے پر اس کے پاؤں نظر آ گئے ہوں۔ ہم میں سے بہتوں کو وہ زمانے یاد ہوں گے جب ڈولی یا پاکی دروازے پر لگتی تھی اور ڈولی سے دروازے تک پردہ کھینچ جاتا تھا، تاکہ بیبیوں کی قطعاً بے پردگی نہ ہو لیکن پردہ چونکہ پوری طرح زمین کو چھوتا نہ تھا، اس لئے کبھی کبھی اترنے یا سوار ہونے والیوں کے پاؤں نظر آ جایا کرتے تھے۔ ایسے ہی کسی موقع پر میر نے معشوق کے پائے نگاہیں دیکھ لئے ہیں، پھر ساری رات اس کی آنکھوں کے سامنے وہی منظر رہا ہے، یا پھر، رات بھر جاگنے کے باعث آنکھوں میں جو سرنخی ہے اس کو نگار آلودہ پاؤں سے تعبیر کیا ہے۔ ایک خفیف سا امکان یہ بھی ہے کہیں شام کی شفق دیکھ لی ہے اور اسے اپنی نحویت میں معشوق کے پائے نگاہیں سمجھ لیا ہے اور وہی سرنخی آنکھوں میں اشک خون بن گئی ہے۔ اس کی تحلیل یہی ہے کہ یہ معشوق کے پائے نگاہیں کی سرنخی ہے۔

میر۔

پیش از دم سحر مرا رونا لبو کا دیکھ

پھولے ہے جیسے سانجھ وہی یاں سماں ہے اب

(دیوان دوم)

”سانجھ“ بہ معنی ”شفق“ اور ”نگار آلودہ“ میں ضلع کا ربط ہے۔

”پاؤں“ اور ”پھرنے“ میں بھی ضلع کا لطف ہے۔ آج کل کے بعض ”استاد“ کہتے ہیں کہ

”پاؤں“ بروزن فعلن غلط ہے۔ حالانکہ معاملہ یہ ہے کہ بعض بعض جگہ (جیسے میر کے اس مصرعے میں) یہی اچھا لگتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شام کو جو پاؤں دیکھے تھے وہ کسی اور کے تھے۔ ان کو دیکھ کر معشوق کے پاؤں یاد آ گئے۔ یہ امکان اس لئے قوی ہو جاتا ہے کہ ”نگار“ دراصل مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی سے بنے نقش و نگار اور پھول پتی کو کہتے ہیں۔ مختلف حسینوں کے نگار مختلف طرز کے بھی ہوتے تھے۔ لہذا یہاں امکان یہ ہے کہ کسی اور لڑکی کے پاؤں پر بھی ویسے ہی نقش و نگار ہیں، جیسے میر کا معشوق اپنے پیروں پر بناتا ہے۔ اس لئے ایسے پاؤں دیکھ کر اپنا معشوق یاد آ جانا فطری ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں وہ خرابی بھی باقی نہیں رہتی جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ ”جلاس رنگین“ میں ایک مشاعرے کا ذکر ہے جہاں زیر بحث غزل کی طرح پر اشعار پڑھے گئے تھے۔ لہذا ممکن ہے میر نے بھی اس مشاعرے کے لئے غزل کہی ہو، یا (جس کا امکان زیادہ ہے) میر کی اس غزل کا ہی کوئی مصرع طرح قرار دیا گیا ہو۔

پاؤں سے یہ دلچسپی اور پاؤں کی خوبصورتی پر یہ فریفتگی فروڈ (Freud) کی اصطلاح میں یا شینگلی (foot fetishism) کی یاد دلاتی ہے۔ یہ مضمون اور جگہ نظر سے نہیں گذرنا۔ غالب نے البتہ پاؤں سے ذرا اوپر جا کر پنڈلیوں کا مضمون بڑے اشاراتی انداز میں باندھا ہے۔

شخص بہ خیالم نہ زند پانچہ بالا

ہر چند ز جوش ہوسم خوں رودا ز دل

(اس کا بدن میرے خیالوں میں بھی اپنے

پانچے اٹھائے ہوئے نہیں آتا، ہر چند کہ

جوش ہوس کے باعث میرا دل خون ہو رہا

ہے۔)

شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ میں ۳۰ کی جگہ ۲۸ ماترائیں ہیں۔ ممکن ہے میر نے ایسے ہی لکھا ہو۔ تمام نسخوں میں یہ مصرع اسی شکل میں ملتا ہے جس طرح میں نے درج کیا ہے۔ کلب علی خاں فائق کا بیان ہے کہ ”کہیں“ کو ”کاہیں“ پڑھنا چاہئے۔ (ایسی صورت میں ’آلودہ‘ بروزن مفعول ہوگا۔)

”آلودہ“ بروزن مفعولن میں تو کوئی قباحۃ نہیں، لیکن ”کہیں“ کا تلفظ ”کاہیں“ بظاہر بالکل بے بنیاد ہے۔ ”نہیں“ کا ”ناہیں“ ضرور کر لیتے ہیں، مثلاً ادوجی میں، لیکن ”کہیں“ کی جگہ ”کاہیں“ کا وجود میرے علم میں نہیں۔ یہ البتہ ہے کہ اصل مصرع یوں رہا ہو ع

پاے نگار آلودہ کہیں کیا سانجھ کو میر نے دیکھے تھے

اس طرح ۳۰ ماترائیں پوری ہو جاتی ہیں۔ انشائیہ انداز بھی میر کا مخصوص طرز بھی ہے، لہذا

ہو سکتا ہے میری قیاسی قرأت درست ہو۔

۲۹۵

رفنگاں میں جہاں کے ہم بھی ہیں
ساتھ اس کارواں کے ہم بھی ہیں

شع ہی سر نہ دے گئی برباد
کشتہ اپنی زباں کے ہم بھی ہیں

جس چن زار کا تو ہے گل تر
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

۸۳۵

وجہ بیگانی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہواں کے ہم بھی ہیں

مر گئے مر گئے نہیں تو نہیں
خاک سے منہ کو ڈھانکے ہم بھی ہیں

اپنا شیوہ نہیں کچی یوں تو
یارجی ٹیڑھے بائکے ہم بھی ہیں

۲۹۵/۱ ”رفنگاں“ کے دو معنی ہیں، ایک محاوراتی اور ایک لغوی۔ محاوراتی معنی میں ”رفنہ“ سے مراد ہے کسی چیز میں گم ہو کر بیخود ہو جانا۔ اس مفہوم میں یہ لفظ میر نے کثرت سے باندھا ہے۔

دیوان پنجم: میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو تک آؤ

ہے دروازے پر انہو اک رفتہ شوق تمہارا آج

دیوان چہارم: ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا

جائے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائے کا

”رفتہ“ کے دوسرے معنی ہیں ”گیا ہوا“، یعنی جو شخص جاچکا ہو۔ زیر بحث شعر میں دونوں معنی نہایت خوبصورتی سے برتے گئے ہیں۔ (۱) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا میں مستغرق ہیں اور استغراق کے باعث از خود رفتہ ہو گئے ہیں۔ (۲) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا سے جا چکے ہیں۔ دونوں صورتوں میں لفظ ”کارواں“ نہایت مناسب ہے۔ ”رفتن“ (جانا) کے اعتبار سے ”رفتگاں“ اور ”کارواں“ میں ضلع کا لطف ہے۔ ”کارواں“ میں نکتہ یہ ہے کہ کارواں میں بہت سے لوگ ہوتے ہیں، اور اکثر قافلوں میں لوگ راہ میں آ کر شامل بھی ہوتے رہتے ہیں۔ لہذا ”کارواں“ کنایہ ہے کثرت و ہجوم کا۔

”رفتگاں“ کے پہلے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ مشکل بھی ان لوگوں میں سے ہے جو دنیاوی علاقئ اور معاملات میں اس قدر ملوث رہتے ہیں کہ ان کو تن بدن کی خبر نہیں رہتی۔ اس اعتبار سے مضمون میں دنیا والوں کے استغراق فی الدنیا پر اظہار خیال ہے۔ طنز کی خفیف سی جھلک ہے، لیکن کھلی ہوئی تعریض نہیں۔ قاری / سامع کو آزاد چھوڑ دیا کہ جو نتیجہ چاہے نکالے۔ دوسرے معنی کی رو سے شعر میں استغراق بالفتا کا مضمون ہے، کہ میں بھی دنیا کے ان لوگوں میں ہوں جو مر چکے ہیں۔ یعنی میں اب دنیا کے لئے مر چکا ہوں، یا میرا دل مر چکا ہے۔ یا میں واقعی مر چکا ہوں۔ ایک ہی شعر میں دو بالکل متضاد مضامین اس خوبی سے سمودینا کمال سخن گوئی ہے۔

۲۹۵/۲ ”بر باد دینا“ فارسی محاورے ”بر باد دادن“ بمعنی ”نہیں دنا بود کرنا“ ضائع کرنا“ کا ترجمہ ہے جو مقبول نہ ہوا۔ شمع چونکہ ہوا سے بجھتی ہے (پھوٹک مارنا ہوائی عمل ہے) اس لئے شمع کی رعایت سے ”بر باد دینا“ بہت لطیف ہے۔ شمع کا شعلہ اس کی زبان کہا جاتا ہے۔ ”آتش زباں“ سے مراد

ہے ”جس کے کلام میں گرمی اور تیزی ہو“۔ مصحفی نے عمدہ کہا ہے۔

ان نالہ ہائے گرم سے جل جائے گا چمن

ایسا تو ظلم بلبل آتش زباں نہ کر

میر نے ”آتش زبانی“ کے تصور میں تین طرح کے معاملات رکھ دیئے ہیں۔ (۱) شمع کا شعلہ خود ہی آگ ہے، اور شعلے کو شمع کی زبان کہتے ہیں۔ جب تک شعلہ رہتا ہے، شمع کھلتی جاتی ہے، یعنی مرنی جاتی ہے۔ لہذا شمع کی زبان ہی اس کی موت کی ذمہ دار ہے۔ (۲) شمع کا شعلہ اس کی زبان ہے۔ لہذا شمع آتش زبان ٹھہری۔ آتش زبانی سے مراد ہے کلام کی تیزی اور گرمی۔ چونکہ شعلہ ہی شمع کو کھلاتا ہے اور اسے موت کی طرف لے جاتا ہے، لہذا شمع اپنی زبان کی کشتہ ہے۔ (۳) شمع کی زبان شعلہ ہے۔ یہی شعلہ اس کو کھلاتا بھی ہے۔ جب تک شعلہ روشن ہے، شمع کی زبان چل رہی ہے۔ لیکن شمع کو اس بات کی پروا نہیں کہ زبان چلے گی تو وہ خود بھی جلے گی۔ یعنی وہ تکلم کو سکوت پر ترجیح دیتی ہے، چاہے اس میں اس کی موت ہی کیوں نہ ہو جائے۔ لہذا شمع اپنی زبان کی قتل ہے۔ اس نکتے پر آکر ”زبان“ بمعنی (tongue) کے علاوہ ”زبان“ بمعنی ”تکلم“ بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ متکلم اپنی زبان کا کشتہ کیوں ہے؟ مندرجہ ذیل امکانات روشن ہیں۔ (۱) متکلم شاعر ہے اور وہ حرف حق کہتا ہے، چاہے اسے لوگ ماریں کیوں نہ ڈالیں۔ (۲) متکلم عارف باللہ اور گویا ہے معارف الہی ہے، چاہے اس کی باتیں لوگوں کو پسند نہ آئیں (مثلاً حضرت منصور)۔ (۳) متکلم صاف گو ہے، لگی لپٹی نہیں رکھتا، چاہے لوگ اس کو گردن زدنی ہی کیوں نہ ٹھہرائیں۔ (۴) متکلم عاشق ہے۔ اس نے معشوق کے سامنے اظہار عشق کیا اور معشوق نے خفا ہو کر اس کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔

ایک نکتہ یہ بھی پر لطف ہے کہ ”برباد دینا“ سے ذہن منتقل ہوتا ہے ”برباد کرنا“ کی طرف یعنی شمع نے تو اپنی زندگی برباد کی، لیکن ہم اگر کشتہ ہوئے تو کسی اہم بات کو وجہ سے ”سردینا“ بھی خوب ہے، کیوں کہ شمع کا سر ہی اس کا سب سے نمایاں حصہ ہوتا ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

تو رنگ چمن میں ہوش بلبل

تو نکلت گل تو میں صبا ہوں

ناخ کے شعر میں بھی معنی کی کثرت ہے۔ لیکن میر کے مضمون میں ایک بات جو خاص اہمیت اور زور دے کر لکھی گئی ہے وہ عاشق اور معشوق کی ہمسری ہے۔ دونوں کے درمیان ”چمن زار“ قدر مشترک ہے۔ جس چمن زار کی زینت اور شان تمھارے دم سے ہے، اس کی رونق اور چہل پہل میرے دم سے ہے۔ چمن زار کے لئے دونوں وجود اہم ہیں، گل اور بلبل۔ اگر ان میں سے ایک ہی ہو تو چمن زار نامکمل رہے۔ پھر، عاشق اور معشوق دونوں کا چمن زار ایک ہی ہے۔ ایسا نہیں کہ معشوق کسی چمن کا گل تر ہو اور عاشق کسی اور چمن کا بلبل ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ وہ چمن زار کون سا ہے جو بلبل اور گل کے درمیان قدر مشترک ہے (۱) چمن زار محبوبی و خوبی۔ (۲) چمن زار عاشقی۔ (۳) چمن زار دنیا۔ (۴) چمن زار عالم بالا۔ یہ سب امکانات موجود ہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقع پر کہا گیا ہے؟ اس کے حسب ذیل جواب ممکن ہیں۔ (۱) معشوق نے عاشق سے اس کا تعارف پوچھا۔ (۲) عاشق شکایت کرتا چاہتا ہے کہ تم ہم سے بے توجہی کیوں برتتے ہو؟ لیکن براہ راست کہنے کے بجائے یوں کہتا ہے کہ ہم تم ایک جگہ کے ہیں (پھر یہ اغماض کیوں؟) (۳) تعلق کے انداز میں عاشق کہتا ہے کہ ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ (۴) تقابل کا انداز ہے۔ معشوق اپنے حسن کی تعریف کر رہا ہے۔ عاشق جواب دیتا ہے کہ اگر تم گل تر ہو (اور یقیناً ہو) تاہم اسی باغ کے بلبل ہیں جس باغ کے تم گل تر ہو۔

ناخ کے شعر کی طرح یہاں بھی تقابل کی تقسیم ہے۔ معشوق کا تقابل ہے حسین اور نازک ہوتا۔ عاشق کا مرتبہ ہے خوش بیان اور نغمہ سنج ہوتا۔

۲۹۵/۴ اس شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، کہ معشوق اور عاشق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن پھر بھی معشوق بیگانہ و دش ہے، اس پر عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ شعر میں ”انسانی ہستی کی پیچیدگیوں پر استغجاب آمیز بے جا رنگی ہے۔“ بات صحیح ہے، لیکن شعر میں صرف اتنا ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو۔

(۱) مضمون کی مشابہت ۲۹۵/۳ کے مضمون سے واضح ہے۔ لیکن یہاں جس چیز کو مکالم آگے

لا رہا ہے وہ عاشق اور معشوق کے محاسن یا ان کا تفاعل نہیں، بلکہ دونوں کے سرچشموں کی وحدت ہے۔ یعنی دونوں کی انسانیت (انسان ہونا، اللہ کا بندہ ہونا) کی حیثیت مرکزی ہے۔

(۲) پہلے مصرعے میں ایک لاعلمی ہے (معلوم نہیں تم ہم سے بیگانہ کیوں ہو)۔ دوسرے مصرعے

میں ایک علم ہے (ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں)۔ اس طرح دونوں مصرعوں میں تفاعل بہت عمدہ ہے۔

(۳) ذکر تو معشوق کی بیگانہ روشی کا ہے، اور زور اس بات پر ہے کہ یہ بیگانگی بے وجہ ہے، لیکن لہجہ

میں کوئی تکی، کوئی ڈرامائی اخیل، کوئی پر جوش درخواست نہیں۔ انتہائی حزم اور ٹھہراؤ کے ساتھ بات کہی ہے۔ بلکہ لگتا ہے کوئی عام بات کہہ رہے ہیں۔ ایسا مضمون اتنی آہستگی (یعنی کسی ظاہری جوش و خروش کے بغیر) بیان کرنا سبک بیانی کا کمال ہے، اور میر کا خاص انداز۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ وہ جگہ کہاں اور کیا ہے جہاں کے یہ دونوں ہیں۔ لیکن یہ بیان خود

ہی فوری زندگی کے بہت قریب اور عام انسانی تعلقات میں بہت پر زور ہے کہ ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔ ”تم جہاں کے ہو“ سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ”تم جس گھر کے ہو“ یعنی ہم دونوں ایک گھر کے ہیں۔

(۵) ”تم جہاں کے ہوواں کے ہم بھی ہیں“ سے مندرجہ ذیل باتیں مراد ہو سکتی ہیں۔

(۱) ہم دونوں اسی دنیا کے ہیں۔ تم کوئی فرشتہ یا پری یا کوئی غیر انسانی مخلوق نہیں ہو۔ (۲) ہم دونوں ہی عالم ارواح سے عالم اجسام میں آئے ہیں۔ (۳) ہم دونوں ایک ہی ملک و مشرب کے ہیں۔

(۶) یہ مضمون تو عام ہے کہ معشوق جہاں ہے، وہیں عاشق بھی ہے۔ (یعنی عاشق یا تو معشوق کے

آس ہی پاس گھومتا رہتا ہے، یا روحانی طور پر عاشق وہیں ہوتا ہے جہاں معشوق ہو)۔ چنانچہ میر حسن کا شعر ہے۔

کیا کہیں پوچھ مت کہیں ہم ہیں

تو جہاں ہے غرض وہیں ہم ہیں

لیکن یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ عاشق اور معشوق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن ان میں بیگانگی ہے۔ بنیادی حیثیت سے یہ شعر انسانی ا لیے کامیاب کرتا ہے، کہ جانست کے باوجود کسی کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔

۲۹۵/۵ اس مضمون پر ملاحظہ ہو ۶۰/۳۔ یہاں بعض باتیں ۶۰/۳ پر متراد ہیں۔ وہاں تو تین تھا کہ جب چاہیں گے مر لیں گے۔ اور یہاں اس تلخ حقیقت کا احساس بھی ہے کہ مائے پر بھی موت کبھی کبھی نہیں ملتی۔ زندگی سے جی بھر گیا ہے لیکن زندگی سے مفر بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں احتجاج بھی ہے، بے چارگی بھی اور شدید تنہاے مرگ کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا قلندرانہ غلط فہمی بھی ہے، زندگی اور موت دونوں برابر ہیں۔ مرے تو مر گئے، نہیں مرے تو ٹھیک ہے، کچھ دن اور موت نما زندگی کو برداشت کریں گے۔

مذکوہ خاک سے ڈھانکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ مٹھ پر خاک مل رکھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ سر پر اتنی خاک ڈالی ہے کہ مٹھ ڈھک گیا ہے، تیسرا مفہوم یہ ہے کہ قبر کے گڑھے میں لیٹ کر اوپر سے مٹی پھینک لی ہے۔ آخری پیکر کس قدر غیر معمولی اور لرزہ خیز ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ ”ہم بھی ہیں“ سے مراد یہ ہے کہ مردوں کے مٹھ قبر میں خاک سے ڈھکے ہوئے ہوتے ہیں، ہم بھی ایسا کئے لیتے ہیں۔

۲۹۵/۶ یہ شعر اس لئے انتخاب میں رکھا ہے کہ میر کی غزل کا مزاج واضح ہو جائے۔ ”سبخیہ“ غزلوں میں بھی میر مہکوا پن والے، یا بے تکلف گفتگو اور غیر رسمی مضمون والے شعر بے کھٹکے ڈال دیتے ہیں۔ یہاں ردیف خوب لطف دے رہی ہے کہ میاں تم ٹیڑھے بانگے ہو تو ہم کچھ کم نہیں۔ ”ٹیڑھے“ کو ”بانگے“ کی صفت قرار دیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ ہم صرف بانگے نہیں ہیں۔ (”بانگے“ سے مراد اس فرقے کے لوگ جو بانگے کہلاتے تھے اور جو تیز مزاجی، جنگ جونی اور خودداری کے ساتھ لباس اور اطوار میں عام سے مختلف وضع رکھتے تھے۔) لہذا مفہوم یہ ہوا کہ ہم ٹیڑھے قسم کے بانگے ہیں، معمولی بانگے نہیں ہیں۔ خوب شعر ہے۔ یہ پوری غزل ہی غیر معمولی ہے۔

۲۹۶

رکھا عرصہ جنوں پر تنگ مشتاقوں کی دوری سے
کے مارا ہے اس کھیتے نے سنکھ ہو کے میداں میں سنکھ = سامنے

۲۹۶/۱ لفظ ”سنکھ“ اٹھارویں صدی میں بہت مقبول تھا، چنانچہ درد، سودا، جرأت، سب نے استعمال کیا ہے۔ ”کھتیا“ بہت دلچسپ لفظ ہے، بمعنی ”گھات لگانے والا، لہذا قاتل۔“ ممکن ہے کہ ”گھاتک“ سے اردو والوں نے بنالیا ہو۔ لفظ بہر حال نادر اور خوبصورت ہے۔ ”نور اللغات“، فیلن، ڈکن فوربس، ”آصفیہ“ سب اس سے خالی ہیں۔ پلٹیش نے البتہ اسے درج کیا ہے۔ میر نے اسے ایک بار اور استعمال کیا ہے۔

دیوان سوم: سنا جاتا ہے اے کھیتے ترے مجلس نشینوں سے

کہ تو دارو پئے ہے رات کو ل کر کینوں سے

اس لفظ کی تازگی ہی شعر بنانے کے لئے کافی تھی۔ لیکن یہاں معنوی پہلو بھی ہیں۔ معشوق چونکہ سر میداں رو برو ہو کر کسی کو قتل نہیں کرتا، اس لئے اس کو ”کھتیا“ کہنا مناسبت کی معراج ہے۔ ورنہ قاتل، ظالم، خونی، سامنے کے لفظ تھے۔ پھر مصرع ادلیٰ میں فارسیت غالب ہے، اس کے برخلاف مصرع ثانی کے اہم ترین الفاظ ((سنکھ اور کھتیا)) پراکرت ہیں۔ لسانی تضاد کو بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ ”مشتاقوں کی دوری“ سے مراد ہے ”مشتاقوں سے دور رہنا۔“ دوری کا مطلب ہے فاصلہ اور وسعت کا ہونا۔ لیکن اسی وسعت کے باعث معشوق نے عرصہ جنوں تنگ کر دیا۔ ایک امکان یہ ہے کہ جب عرصہ جنوں تنگ ہوا تو مشتاق وہاں سے نکل بھاگے۔ لیکن عرصہ جنوں سے نکل بھاگنے کا مطلب ہے جان سے ہاتھ دھونا۔ کیوں کہ جنوں نہیں تو عشق نہیں، اور عشق نہیں تو زندگی نہیں۔ اس طرح مشتاقوں نے خود ہی اپنی جان لے لی۔ اصل قاتل تو معشوق تھا، لیکن ظاہری سطح پر مشتاقوں نے اپنا خون خود کیا۔ کھتیا ہو

تو ایسا ہو۔ سامنے آ کے مارتا تو اس وقت میدان محدود ہوتا، یعنی جس جگہ اور جس فاصلے پر عاشق و معشوق ہوتے وہی میدان کی حد ہوتی۔ یہاں میر نے بات کو الٹ کر قول بحال کی شکل پیدا کی ہے کہ معشوق کے سامنے نہ آنے کی وجہ سے بظاہر تو میدان وسیع ہو گیا، کیونکہ عاشق اور معشوق کے درمیان دوری غیر متعین ہو گئی۔ (جب سامنے نہیں تو خدا جانے کتنی دور ہو، کسی کو کیا معلوم؟) لیکن اسی باعث، کہ معشوق نے عاشق کا سامنا نہ کیا، جنون پر میدان تنگ ہو گیا، یعنی جنون کی جان پر بن گئی۔ سامنے آ کے مارتا تو کم سے کم اتنا تو ہوتا کہ اس کا جلوہ دیکھ لیتے۔ اب تو یہ ہے کہ چھپ کر مارا ہے۔ لہذا جان دی لیکن اس کے بدلے ایک جھٹک بھی نہ حاصل کی۔

جنون پر میدان تنگ رکھنے کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق چونکہ سامنے نہ آیا اس لئے جنون میں ترقی نہ ہوئی، اس کو پھیلنے، بڑھنے کا موقع نہ ملا۔ معشوق سامنے آتا تو جنون میں اضافہ ہوتا۔ اس نے سامنے نہ آ کر جنون کو بڑھنے سے محروم رکھا یعنی جان بھی لی اور جنون کا لطف بھی نہ اٹھانے دیا۔ عجب دلچسپ شعر ہے۔

۲۹۷

۸۳۰ گات اس اوباش کی لیس کیوں کے بر میں میر ہم
ایک جھرٹ شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

۲۹۷/۱ جنس سے لطف اندوزی میں لطافت اور لاسہ و باصرہ کی لذت پر اتنا عمدہ شعر کم ملے گا۔
”گاتی“ اور ”گات“ بمعنی ”جسم“ ہیں، لیکن دونوں ”چھاتی“ کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔ (آتش کا
شعر آگے آتا ہے۔) لہذا جنسی اشارہ واضح ہو گیا۔ ”جھرٹ“ کے معنی ہیں ”شال یا چادر وغیرہ سے
سردشانہ کو ڈھانکنا۔“ ”گاتی باندھنا“ سے مراد ہے دوپٹے، شال، چادر وغیرہ کس کس طرح باندھنا کہ
بدن خوب کسا ہوا معلوم ہو۔ لہذا معشوق نے ایک شال تو کس کر لپیٹ رکھی ہے، اور ایک نال سے شانہ و
سر پر جھرٹ باندھ رکھا ہے۔ یعنی دود پر دے ہیں۔ لیکن گاتی باندھنے میں جسم بڑی حد تک نمایاں ہو جاتا
ہے۔ اور شال، جو عام طور پر کڑھی ہوئی اور پھولدار ہوتی ہے، یہ تاثر دے رہی ہے کہ معشوق کا بدن
پھولوں کے جھرٹ میں ہے۔

نور الاسلام منتظر، شاگرد مصحفی، کا بھی دلچسپ شعر ہے۔

ہالے کو ہلا دیوے جنبش ترے ہالے کی

اک چاند سا چمکے ہے جھرٹ میں دوشالے کی

آتش اپنے رنگ کے شاعر ہیں (اگرچہ منتظر کے استاد بھائی ہیں، لیکن انھوں نے مصحفی سے
کچھ حاصل نہ کیا۔) حیاتی سطح پر وہ اکثر ناکام رہتے ہیں۔ چنانچہ یہاں بھی میر کی طرح ”گات“ اور
”گاتی“ استعمال کیا، لیکن لفظ ہی لفظ رہ گئے۔

جس نے باندھے ہوئے گاتی تجھے دیکھا پھر کا

دلربا شے تھی مری جان تری گات نہ تھی

نات کو دلربا کہنا سامنے کی لچربات ہے۔ گاتی باندھے ہوئے دیکھ کر پھر کتنا عامیانه

ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک بھی عامیہ لفظ نہیں اور حیاتی سطح پوری طرح گرفت میں ہے۔
 نور الاسلام منتظر نے ”جہرمٹ“ کو مونث باندھا ہے، لیکن میر کے یہاں مذکر باندھا ہے اور
 یہی عام طور پر رائج بھی ہے۔ ”فرہنگ آصفیہ“ میں لکھا ہے کہ پورب میں مونث بولا جاتا ہے اور منتظر کے
 شعر سے یہی معلوم بھی ہوتا ہے لیکن مجھے اور کوئی مثال مونث کی ملی نہیں۔

۲۹۸

بہار آئی کھلے گل پھول شاید باغ و صحرا میں
جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی داغ سودا میں

نفاق مردماں عاجز سے ہے زعم تکبر پر زعم = گمان
کہوں کیا اتفاق ایسا بھی ہو جاتا ہے دنیا میں

جدائی کے تعب کھینچنے نہیں ہیں میر راضی ہوں
جلادیں آگ میں یا مجھ کو پھینکیں قعر دریا میں

۲۹۸/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱۶۶/۲۔ شعر زیر بحث بعض اندرتوں اور خوبصورتیوں کے باعث اپنا الگ ہی مقام رکھتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ ۱۶۶/۲ کی طرح مشکل یہاں بھی زنداں میں قید ہے، یا کسی تنگ جگہ میں بند ہے اور اسے باہر کا حال صرف اپنی اندرونی واردات، اور اس اندرونی واردات کے زیر اثر اس کے جسم پر مرتب ہونے والے نتائج سے ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اس کا داغ جنوں سیاہ ہونے لگا تو اسے معلوم ہوا کہ باہر شاید بہار آگئی ہے۔ اس کے کئی مطلب ہیں۔ (۱) باغ و صحرا پر اگر بہار نہ آئی ہوتی تو میرے داغوں پر بھی بہار نہ آتی۔ میں اور نظام فطرت و قدرت سب ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ (۲) بہار میں ہر طرف رنگ ہی رنگ ہوتا ہے، میرا رنگ یہی ہے کہ داغ کی سیاہی بڑھ جائے، یا داغ جو پہلے سرخی مائل تھا، سیاہ ہونے لگے۔ (۳) داغ کی سیاہی علامت ہے جنوں کے جوش کی۔ جب جوش جنوں بڑھا تو بدن میں خون کی گردش بڑھی۔ لہذا سرخی مائل داغ اس قدر گہرا سرخ ہو گیا کہ سیاہی مائل ہو گیا۔ (۴) بہار میں پھول کھلتے ہیں، میرے پھول یہی ہیں کہ داغ سیاہی مائل ہو جائے۔ (۵) جنوں کو ”سودا“ کہتے ہیں۔ ”سودا“ کے لغوی معنی ہیں ”سیاہی“۔ لہذا جب جنوں کا جوش

ہوگا تو داغ میں سیاہی بڑھے گی ہی۔ (۶) ”گل“ کے بھی ایک معنی ”داغ“ ہیں۔ لہذا بہار میں پھول کھلے، گویا زمین کے بدن پر داغ کھلے۔ لہذا میرے بدن پر بھی داغ چمک اٹھے (سیاہ ہو گئے)۔

دوسرے مصرعے کا پیکر لا جواب ہے۔ داغ میں سیاہی کا جھلک مارنا ہی کیا کم تھا کہ ”داغ سودا“ کہہ کر مناسبت بھی غیر معمولی رکھ دی، کیوں کہ (جیسا کہ اوپر مذکور ہو) ”سودا“ کے ایک معنی ”سیاہی“ بھی ہیں۔ مگر ”سی“ اور ”کچھ“ کے لفظ بہت خوب ہیں، کیوں کہ یہ نہ صرف روزمرہ کی برجستگی رکھتے ہیں، بلکہ ان سے گفتگو کا لہجہ قائم ہوتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان سے مشکل کی ذہنی حالت ظاہر ہوتی ہے، کہ اپنے جنون کی وجہ سے وہ حقیقت اور التباس میں فرق نہیں کر پاتا۔ یعنی جوش جنون کے باعث وہ یہ بھی فرض کر رہا ہے کہ دماغوں پر سیاہی آگئی۔ یا پھر جنون ہونے کا شوق اس قدر ہے کہ جو چیز نہیں بھی ہے اس کو موجود فرض کر رہا ہے، یعنی ایک طرح کی تمنا کا خیال (wishful thinking) ہے۔

کیا عجب کہ غالب نے میر کے یہاں ”جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی“ دیکھ کر لکھا ہو۔

ہوں بہ دشت انتظار آوارۂ دشت خیال

اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال

غالب کے یہاں دوسرے مصرعے میں غیر معمولی محاکاتی رنگ ہے۔ یہی عالم میر کے مصرعے کا بھی ہے۔ غالب کا خیال بھی جنون کی شدت پر مبنی ہے، لیکن ان کے یہاں دشت و صحرا کی وسعت ہے اور میر کے یہاں زندان کی تنگی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے متقابل خوب شعر ہیں۔

میر کے شعر میں ”گل پھول“ تکرار نہیں۔ یہ اس زمانے کا روزمرہ تھا۔ میر اور ان کے

معاصروں نے اسے بار بار استعمال کیا ہے۔ چنانچہ مرزا جان طیش کے دو شعر ہیں۔

گئے وہ دن جو لنت دل تھے اس میں اب ہیں یوں مڑگاں

خزاں میں جس طرح گل پھول سے ہوئیں شجر خالی

بظاہر گو کہ ہر گل پھول کا عالم نرالا ہے

حقیقت میں ولے دیکھو تو کب باہم جدائی ہے

بعد کے شعرا کے یہاں ”گل پھول“ نظر نہیں آیا۔ ہاں نظراقبال نے اسے اپنے انہی غزل والے رنگ میں لکھا ہے۔

ہو اور تو کیا امید تجھ سے

بارے گل پھول ہی مسلو

میر کے مصرع اولیٰ میں عباسی نے ”باغ و صحرا“ کی جگہ ”باغ و صحرا“ لکھا ہے۔ آسی نے کوئی علامت نہیں دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے ”باغ و صحرا“ لکھا ہے۔ میرا خیال ہے ”باغ و صحرا“ سب سے زیادہ موزوں ہے، لہذا میں نے اسے ہی ترجیح دی ہے۔

۲۹۸/۲ میر کا جو مقررہ پیکر (stereotype) ہمارے یہاں مشہور ہے اس میں میر کی بددماغی اور نخوت بھی شامل ہے۔ ایسے اشعار تو اکثر معرض بحث میں لائے جاتے ہیں جن سے میر کی ”کم دماغی“ کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن ایسے اشعار جن میں میر کی شخصیت دوسرے رنگ میں نظر آتی ہے، ان کا ذکر نہیں ہوتا۔ چنانچہ زیر بحث شعر کا حوالہ میرے علم و اطلاع کے مطابق کسی نقاد نے نہیں دیا ہے۔ اس شعر میں میر نے عجب لطف کے ساتھ لوگوں کا مذاق اڑایا ہے جو انھیں مغرور سمجھتے ہیں۔ لیکن انھیں اس بات پر کوئی رنج یا تردد بھی نہیں ہے۔ وہ خود کو ”عاجز“، یعنی ”عجز کرنے والا، بے چارہ“ بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ لوگوں کو گمان ہے کہ میں مغرور ہوں۔ اس گمان کے باعث وہ مجھ سے بگاڑ رکھتے ہیں۔ لیکن اس صورت حال کا تدارک بھی وہ نہیں کرتے، صرف یہی کہتے ہیں کہ دنیا میں ایسے اتفاقات ہوتے ہی رہتے ہی۔ ”نفاق“ بمعنی ”بگاڑ“ اور ”اتفاق“ (معنی ”اتحاد“) کا ضلع بھی خوب ہے۔ مضمون کا لطف اس بات میں ہے کہ لوگوں کی بدگمانی کو اتفاقات دنیا پر محمول کیا ہے، اور اسلوب کا لطف اس بات میں کہ اس بدگمانی کو دور کرنے، یا اس پر افسوس و رنج کا اظہار کرنے کا کوئی قرینہ نہیں۔ لہذا عاجزی کے ساتھ ایک طرح کا درویشانہ استغنا بھی ہے، کہ ہمیں لوگوں کی رائے کی پروا نہیں۔ وہ ہمیں متکبر سمجھتے ہیں تو سمجھیں۔

۲۹۸/۳ بالکل نیا مضمون ہے، اور کتنا یہ بھی بہت خوب ہے۔ وہ شخص جس نے جدائی کے غم اور ہجر کی سختیاں نہ جھیلی ہوں، وہ اس قابل ہے کہ اس کو سخت سے سخت سزا دی جائے۔ اس میں کئی کنائے پنہاں

ہیں۔ (۱) جدائی کی سختیاں نہ جھیلنا بہتر ہے۔ اس کی قیمت چاہے آگ میں جلنا یا غرق دریا ہونا کیوں نہ ہو، لیکن وہ گوارا ہے۔ جدائی کی مصیبت جھیلنا گوارا نہیں۔ (۲) جس نے جدائی کی گھڑیاں نہیں جھیلیں، وہ مجرم ہے۔ لہذا وہ سزا کا مستحق ہے۔ (۳) اس دنیا میں وصل محبوب کا لطف اٹھانے کے بدلے میں عقوبت میں جہنم کی سزائیں ملیں تو کوئی ہرج نہیں۔ (۴) جدائی کا تعب نہ جھیلنا جائے تو عشق مکمل نہیں ہوتا اور اگر عشق کی تکمیل نہ ہوئی تو مقصد زندگی نہ حاصل ہوا۔ اور جب مقصد زندگی نہ حاصل ہوا تو جو کچھ بھی جگھٹنا پڑے، ہرج ہے۔ (۵) اس طرح یہ بھی ثابت ہوا کہ عشق میں وصل سے زیادہ جگر کی اہمیت ہے۔

معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ممکن ہے مصرعِ اولیٰ متکلم کے بارے میں نہ ہو، بلکہ دنیا والوں، یا معشوق، یا اہل ظاہر کے بارے میں ہو۔ اب مطلب یہ نکلا کہ ہجر کے صدمات اور کلفت سے مغلوب ہو کر عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے، یا کوئی ایسا کام کر ڈالا ہے، کہ لوگ (دنیا والے / معشوق / اہل ظاہر) اس سے ناراض ہو کر اس کے لئے سزائے موت تجویز کرتے ہیں۔ اس موقع پر عاشق متکلم رکھتا ہے کہ ٹھیک ہے، ان لوگوں نے تو جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں۔ ان لوگوں کو کیا معلوم کہ ایسے میں انسان پر کیا یتیمی ہے؟ لہذا اگر یہ لوگ میری مغلوب الحالی کو نہ سمجھیں، اور مجھے سزائے موت دے دیں، تو بھی میں راضی ہوں۔ یہ لوگ مجھے آگ میں جلوائیں یا پانی میں غرق کر دیں، مجھے کوئی شکایت نہیں۔ ان لوگوں کو میں قابلِ معافی سمجھتا ہوں۔

مضمون، معنی، کیفیت، تینوں لحاظ سے یہ شعر شاہکار ہے۔

۲۹۹

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں
دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

۸۳۵

جھکڑ اس حادثے کا کوہ گراں سنگ کو بھی
جوں پرکاشہ اڑائے لئے جاتا ہے میاں

کیا پری خواں ہے جو راتوں کو چکاوے ہے میر
شام سے دل جگر و جان جلاتا ہے میاں

۲۹۹/۱ میر کا ذکر واحد غائب کے طور پر کرنے سے شعر میں واقعیت پیدا ہو گئی ہے، کیوں کہ شاعر میر
اور شکلم میں فاصلہ آ گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ مطلع یوں ہوتا۔

شہروں ملکوں میں جو میں میر کہاتا ہوں میاں
دیدنی ہوں پہ بہت کم نظر آتا ہوں میاں

مطلب اب بھی وہی رہتا جو اصل شعر میں ہے، لیکن زور اور اثر بہت کم ہو جاتا۔ اسی لئے کہا
گیا ہے کہ معنی میں اصل خوبی نہیں ہے، اصل خوبی الفاظ میں ہے اور اس ترکیب میں ہے جو الفاظ کو جمع
کرنے سے بنی ہے۔ موجودہ صورت میں میر ہمارے سامنے ایک توجہ انگیز مگر پراسرار شخصیت کے روپ
میں آتا ہے۔ وہ مشہور بہت ہے لیکن دکھائی بہت کم دیتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ دشت و صحرا میں

آوارہ پھرتا ہے۔ یا شاید یہ ہے کہ وہ دنیا سے کنارہ کر کے گھر بیٹھ گیا ہے۔ اس کی شہرت کی وجہ اس کی شاعری ہے، یا اس کی عاشقی ہے، یا شاید کوئی اور وجہ ہے۔ مثلاً وہ قلندر یا عارف باللہ ہے۔

۲۹۹/۲ حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب تحفہ مناجاوی ایک مکتوب میں لکھتے ہیں: ”اے دلدار مختار یک استاد در پس پردہ چندیں ہزاراں صور مختلف مستور است و ہر یکے را بہ نوعی در حرکت می آرد۔“ (اے ارجمند دل بندہ ایک ہی استاد صورت گر ہے جو ان سیکڑوں ہزاروں صورتوں کے پردے میں چھپ گیا ہے اور ان میں سے ہر ایک کو وہ ایک خاص انداز سے حرکت میں لاتا ہے۔ ترجمہ تنویر احمد علوی)۔

ظاہر ہے کہ میر نے حضرت شاہ عبدالرزاق کے اس مکتوب سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ یہ مضمون اردو فارسی شاعری میں عام رہا ہے۔ حافظ کا شعر ہے ۔

خیز تا بر ملک آن نقاش جاں افشاں کسیم
کیس ہمہ نقش عجب در گردش پرکار داشت
(اٹھو کہ اس نقاش کے قلم پر جان قربان کریں
کہ جس کی گردش پر کار میں اتنے سارے عجیب
و غریب نقش تھے۔)

حافظ کے یہاں بھی اللہ تعالیٰ کی صفت مصوری کا ذکر ہے۔ قرآن میں اللہ کے اسامی سے ”مصور“ بھی ایک اسم مذکور ہے۔ حافظ نے باری تعالیٰ کو دنیا اور کاروبار دنیا کا خالق تو کہا ہے، لیکن تصرفات الہی کے کائنات میں جاری و ساری ہونے کا مضمون ان کے یہاں نہیں ہے۔ ان کے یہاں حقیر اور شان عبودیت ہے، لیکن خود ذات باری تعالیٰ ان کے شعر میں براہ راست موجود نہیں۔ بابا فغانی مصور قدرت کے مضمون کو خفیف سی عقلیت کا رنگ دے کر کہتے ہیں ۔

از فریب نقش نواں خلمہ نقاش دید
ورنہ در این سقف رنگیں جزیکے درکار نیست
(نقش کی دلفریبی کے باعث مصور کا قلم دکھائی نہیں
دیتا ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اس رنگین چھت میں اس ایک۔)

کے سوا کوئی اور مصور مصروف کار نہیں ہے۔)

میر کا شعر ان دونوں سے بدرجہا بلند اور شور انگیز ہے۔ ان کے یہاں حافظ کا تحیر بھی ہے اور بابا فغانی کی عقلیت بھی۔ پھر میر کے یہاں ابہام کی وجہ سے کثرت معنی بھی ہے۔ کائنات آئینہ ہے اللہ تعالیٰ کا اور اللہ بے مثل مصور ہے۔ آئینے کی حیثیت سے کائنات کے دو مراتب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس میں ذات الہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔ دوسرا مرتبہ یہ کہ اللہ نے یہ آئینہ بنایا ہے تاکہ اس میں ہم اسے دیکھ سکیں۔ دوسرے مرتبے کے اعتبار سے یہ معنی ہوئے کہ اللہ تعالیٰ پردے میں (یعنی اسی آئینے میں) مستور ہے۔ اور وہ طرح طرح کی صورتیں خلق کرتا ہے۔ کوئی حسین ہے، کوئی بد صورت ہے، کوئی بہت بڑی ہے، کوئی بہت چھوٹی ہے، وغیرہ یہ سب صورتیں ذات الہی سے الگ نہیں ہیں اور وہ صورتیں کائنات میں جلوہ گر ہیں۔ اس طرح کائنات وہ آئینہ ہے جس میں ذات الہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ ”ہائے کیا صورتیں“ اچھی صورتوں کی تحسین کے لئے کہا ہو، کہ اللہ تعالیٰ کیسی کیسی حسین و جمیل صورت والے لوگوں کو خلق کرتا ہے۔ خود تو وہ پردے میں ہے، لیکن یہی صورتیں (جو عالم کا درجہ رکھتی ہیں) اس کا آئینہ ہیں کہ ان حسین صورتوں میں ہم اس کے جمال کی جھلک دیکھتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، اللہ تعالیٰ کا ایک نام ”مصور“ بھی ہے۔ اور قرآن میں اللہ نے جہاں اپنے بارے میں کہا ہے کہ لہ الاسماء الحسنیٰ (اس کے اچھے اچھے نام ہیں) وہاں چند اور ناموں کے ساتھ خود کو ”مصور“ بھی فرمایا ہے۔

اس طرح تحیر اور تعقل دونوں اس شعر میں کمال بلاغت کے ساتھ یکجا ہو گئے ہیں۔ میر کے بعد جن لوگوں نے اس مضمون کو لیا، ان میں مصحفی بھی ہیں۔

ذرا تو دیکھ کہ صنایع دست قدرت نے

طلسم خاک سے نقشے بنائے ہیں کیا کیا

یہاں تحیر تو تھوڑا سا ہے، لیکن الفاظ میں مناسبت کم ہے، اور معنی کی کوئی تہ نہیں۔ آتش نے اپنے رنگ میں زور و شور سے کہا ہے لیکن مضمون بہت ہلکا رہ گیا اور الفاظ کی کثرت نے بھی شعر کا لطف کم کر دیا۔

بے مثل ہے یکتا ہے جو تصویر ہے اس کی

کھینچا ہوا کس کا یہ مرقع ہے جہاں کا
کہاں حافظ کا ”نقش عجب در گردش پر کار داشت“ اور کہاں آتش کا پاٹ بیان جو محض لفاظی ہے۔ پھر
حافظ کی سی شان عبودیت کا کہیں پتہ نہیں۔ بابا فغانی کا زبردست پیکر (سقف رنگیں) بھی آتش کی پہنچ سے
کوسوں دور ہے۔ اور میر کے یہاں جوتہ درتہ میں ہیں اور اسلوب میں جو ڈراما ہے، وہ تو بہر حال آتش کیا،
حافظ تک کے شعر میں نہیں۔ امیر مینائی کے یہاں بھی الفاظ کی کثرت ہے، لیکن ان کے الفاظ سراسر بیکار
نہیں، لہذا ان کا شعر آتش سے بہتر ہو گیا ہے۔

عجب مرقع ہے باغ دنیا کہ جس کا صانع نہیں ہویدا
ہزار صورتیں ہیں پیدا پتہ نہیں صورت آفریں کا
میر کے یہاں آئینے کا مضمون مستزاد ہے۔ امیر مینائی کا دوسرا مصرع بڑی حد تک ڈرامائی اور
تخیر کا حامل ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہیں۔ خود میر نے عالم کے مرقع ہونے کا مضمون
الگ سے بھی باندھا ہے اور امیر مینائی سے بہت بہتر باندھا ہے۔ دیوان چہارم میں ہے۔
عالم ہمیت مجموعی سے ایک عجیب مرقع ہے
ہر صفحے میں ورق میں اس کے دیکھے تو عالم دیکھے

۲۹۹/۳ اس شعر کا پہلا لفظ عام طور پر ”جھگڑا“ پڑھا گیا ہے۔ حالانکہ ”حادثے کا جھگڑا“ بے معنی
ہے، اور یہ بات بھی بے معنی ہے کہ حادثے کا جھگڑا کوہ گراں سنگ کو اڑالے جائے۔ ظاہر ہے کہ صحیح
قرأت ”جھگڑا“ نہیں، بلکہ ”جھگڑو“ (بمعنی آندھی، تیز ہوا) ہے۔ اب استعارہ نہایت بدیع پیکر بہت موثر
اور بیان بامعنی ہو جاتا ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ حادثہ دراصل حادثہ عشق ہے۔ ”کوہ گراں سنگ“ استعارہ ہے ایسے
فخض کا جو تمکین اور استقلال کا پتلا ہو، جس کے بارے میں خیال ہو کہ اس کو کوئی شے ہلا نہیں سکتی۔ لیکن
جب وہ عشق کے حادثے سے دوچار ہوتا ہے۔ تو اس کی حالت ایسی ہوتی ہے گویا اسے کسی زبردست
آندھی نے آلیا ہو۔ جس آندھی میں چیزیں اپنی جگہ پر سلامت نہیں رہتیں، اسی طرح حادثہ عشق کے
مقابل مضبوط ترین قوت ارادی کا شخص بھی متزلزل ہو جاتا ہے۔ متزلزل ہی نہیں ہوتا، بلکہ اس کے پاؤں

اکھڑ جاتے ہیں اور آندھی اسے اڑالے جاتی ہے۔ یعنی پھر وہ اپنے اختیار میں نہیں رہتا، عشق کی آندھی کا محکوم ہو جاتا ہے۔ یہ آندھی اسے جہاں چاہے اڑائے لئے جاتی ہے۔ یعنی نہ صرف یہ کہ وہ صرف اسی کام کو کرتا ہے جس کا تقاضا عشق کی طرف سے ہوتا ہے، بلکہ عشق اسے دشت و کوہ میں آوارہ پھراتا ہے۔ وہ شخص اپنی اصل میں کوہ گراں ہو تو ہو، لیکن عشق کی آندھی کے ہاتھوں وہ گھاس کی پتی سے بھی کم حقیقت معلوم ہونے لگتا ہے۔

سوال اٹھ سکتا ہے کہ حادثے کو آندھی سے استعارہ کرنے کا کیا جواز ہے؟ ایک جواز تو اوپر بیان ہو چکا کہ عشق کا حادثہ جس طرح لوگوں کے قدم اکھاڑ دیتا ہے، اسی طرح آندھی درختوں کو اکھاڑ دیتی ہے۔ پھر عشق کا ایک تفاعل غم ہے، جس کے بارے میں میر نے کہا ہے۔

جوش غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں
خاک سی منہ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں

(دیوان سوم)

عشق کو ”سندھ“، ”دریا“ اور ”طوفان“ سے تشبیہ دیتے ہی ہیں۔ اور جب ”حادثہ“ استعارہ ہے عشق کا، تو جو استعارے عشق کے لئے مناسب تھے وہ حادثے کے لئے مناسب ہو گئے۔ تشبیہ اور استعارے میں یہ بات ہے کہ دو مشبہ یا دو مستعار لے کے لئے ایک ہی مشبہ یا ایک ہی مستعار منہ ہو سکتا ہے۔ لہذا اگر عشق کے لئے حادثہ استعارہ ہے تو عشق کے لئے دوسرے جو استعارے ہیں، مثلاً سندھ، یا آندھی وغیرہ، وہ حادثے کے لئے بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے کہ۔

یاں حادثے کی باؤ سے ہر اک شجر حجر

کیسا ہی پائدار تھا آخر اکھڑ گیا

یہاں ”حادثہ“ اور ”شجر حجر“ اپنے لغوی معنی میں بھی ہیں اور ”حادثہ“ عشق کا استعارہ بھی ہیں۔ اسی اعتبار سے ”پائدار شجر حجر“ مستقل مزاج اور باتھکین لوگوں کا استعارہ ہے۔

لہذا ”حادثے کی باؤ“ کے قیاس پر ”حادثے کے جھکڑ“ کو بھی عشق کی آندھی پر محمول کرنا چاہئے۔ اڑائے لئے جانے کے اعتبار سے ”پرکاہ“ بھی دلچسپ رعایت ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ ”کوہ گراں سنگ“ عشق کی صفت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ”بہارِ نجم“۔) گویا عشق خود کوہ

گراں سنگ ہے اور کوہ گراں سنگ کو اڑائے لئے جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔

۲۹۹/۴ ”پری خواں“ حضرات کا عمل کرنے والے شخص کو کہتے ہیں، یعنی وہ شخص جو کسی نقش کے موکل کو طلب کر کے اپنی مقصد برآری کرتا ہے۔ ”پری خواں“ وہ شخص بھی ہوتا ہے جو کسی عمل کے ذریعہ جن یا پری کو تسخیر کرتا ہے۔ اس دوسرے معنی کی روشنی میں شعر اور بھی پر لطف ہو جاتا ہے، کیوں کہ اب مفہوم یہ ہوا کہ میر جو شام سے ہی جگر، دل، جان کو جلاتا (یعنی نوہ کرنا اور نالہ کرنا) شروع کر دیتا ہے، وہ اسی لئے کہ اسے کسی سے عشق ہے۔ معشوق کو پری بھی کہتے ہیں۔

چونکہ حضرات یا پری خوانی کے عمل میں طرح طرح کی خوشبوئیں جلائی جاتی ہیں، اور بعض اعمال میں چراغ بھی روشن کئے جاتے ہیں، اس لئے دل، جگر اور جان جلانے کا مضمون مزید لطف کا حامل ہو جاتا ہے۔ ناخ نے بھی ”پری خواں“ کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں جلنے اور جلانے کا مزید مضمون نہیں ہے، ہاں نقش کا ذکر ضرور ہے۔

مٹ گئے نقش حیات اور اسے تاثیر نہیں

اے پری خواں یہ پری زادوں کی تسخیر نہیں

نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ مصرع ثانی میں ”دل“ فاعل ہے، اور یہ دل ہی ہے جو ”جگر اور

جان“ کو جلاتا ہے، اور مصرع اوّل میں دل کے لئے ”پری خواں“ لائے ہیں۔ یہ قرأت اگرچہ بہت اچھی نہیں لیکن اسے ایک قرأت (نہ کہ واحد قرأت) کے طور پر قبول کیا جاسکتا ہے۔

۳۰۰

جائے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں

ہے بہت جیب چاکی ہی جوں صبح
کیا کیا جائے فرمت کم میں

۸۵۰ پر کے تھی بے کلی قفس میں بہت
دیکھئے اب کے گل کے موسم میں
پر کے = پچھلے سال

۳۰۰/۱ غالب نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے۔

طاعت میں تار ہے نہ مے و انگلیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کا شعر حضرت علیؓ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو شخص خوف کے باعث عبادت کرتا ہے وہ غلاموں کی سی عبادت کرتا ہے۔ جنت کی لالچ میں عبادت کرنا سوداگروں کی عبادت ہے اور محض اللہ کے عشق میں عبادت کرنا آزادوں کی عبادت ہے۔ غالب کے یہاں بھی روزمرہ بندھا ہے، لیکن ان کا لہجہ بے تکلفانہ اور روزمرہ تعلقات و معاملات کی سطح پر نہیں ہے، بلکہ حاکمانہ اور عالمانہ سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا لہجہ انسانی معاملات اور روزمرہ زندگی کی صورت حال پر مبنی ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ بھی زیادہ بے تکلف ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے دونوں میں سے کسی ایک شعر کو ترجیح دینا مشکل ہے۔ لیکن میر کو اولیت کا شرف حاصل ہے، اور ان کے یہاں معنی کی نسبت زیادہ شدت ہے۔ غالب نے اپنی بات صاف کہہ دی ہے جب کہ میر کے یہاں لطیف ابہام بھی ہے۔ غم اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد نجات حاصل ہوگی کہ

نہیں۔ ظاہر ہے کہ ”نجات“ یہاں کثیر المعنی ہے۔ (۱) غم سے نجات۔ (۲) سزا سے نجات اور جنت میں داخلہ۔ (۳) زندگی اور موت کے چکر سے نجات۔ (دوسرا نکتہ یہ ہے کہ نجات تو مرنے کے بعد ہی حاصل ہوگی۔ لیکن نجات حاصل ہوگی کہ نہیں، اس غم (الہم، ادھیڑ بن، فکر) کے باعث جی چلا جاتا ہے، یعنی موت کے پہلے موت پائی جاتی ہے۔

میر کے مصرع ثانی میں جو روزمرہ ہے اس میں بھی بے تکلفی کے علاوہ کثرت معنی بھی ہے۔ ماضی بول کر مستقبل مراد لینا ہندوستانی زبانوں میں اردو کی خاص صفت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ یہ اسلوب قرآن حکیم میں کثرت سے موجود ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ عربی زبان کی نحوی صفت ہے اور اردو میں یہ معاملہ روزمرہ کا ہے۔ اس روزمرہ (جنت گئی جہنم بھی) میں مستقبل کے علاوہ امر یہ (imperative) اور دعا کے عناصر بھی ہیں۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ایسی جنت نہ ہوتی تو بہتر ہوتا، یعنی ہمیں ایسی جنت سے کیا فائدہ؟ لیکن معنی یہ بھی ہیں کہ (۱) کاش ایسی جنت جہنم میں ڈال دی جائے (۲) ایسی جنت کو جہنم میں ڈال دینا چاہئے۔ (۳) ایسی جنت جہنم میں جائے گی، وغیرہ۔ اس طرح کے اشعار کو بغور پڑھئے تو اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنادیا۔

۳۰۰/۲ صبح کے ذرا پہلے آسمان پر ایک سفید ککیر روشنی کی نمودار ہوتی ہے (اس کا ذکر قرآن میں بھی ہے، جہاں اسے سفید دھاگے سے تشبیہ دی گئی ہے)۔ یہ سفید ککیر چونکہ آسمان کی سیاہی کو عمودی طور پر تقسیم کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، اس لئے اسے چاک گریباں سے تشبیہ دیتے ہیں (کیوں کہ چاک گریباں بھی عمودی ہوتا ہے اور لباس پر ایک ککیر سی بناتا ہے)۔ اسی اعتبار سے صبح کو چاک گریباں کہا جاتا ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ خود کو چاک گریباں کہا، یعنی کسی خاص وقت کا حامل نہیں ٹھہرایا۔ گریباں چاک جنون کی پہلی منزل ہے۔ لہذا کسی خاص وقت کی حامل نہیں۔ لیکن پھر یہ کہا کہ صبح بھی تو گریباں چاک ہوتی ہے۔ لہذا اپنی وقعت کا ایک قرینہ قائم کر لیا۔ یعنی ہم صبح سے کم نہیں ہیں۔ اب کہا کہ زندگی کی فرصت اتنی کم ہے کہ اس میں اس سے زیادہ کمال حاصل نہیں ہو سکتا کہ گریباں چاک کر لیا جائے۔ چونکہ صبح بھی تھوڑی ہی دیر تک رہتی ہے (یعنی جب دن چڑھ آئے تو اس وقت کو صبح نہیں کہتے)، لہذا عمر کی فرصت

کم اور صبح میں مناسبت بھی ہے۔

مصرع ثانی کا استفہامیہ انداز بھی بہت لطیف ہے۔ یہ کتنا یہ تو ہے ہی کہ عمر کی فرصت کم ہے، یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر فرصت زیادہ ہوتی تو شاید بعض دوسرے کام (یعنی عشق کے علاوہ اور کام) بھی ممکن تھے۔ اب جب کہ فرصت ہی بہت تھوڑی ہے، تو اتنا کافی ہے کہ ہم چاک گریباں کر لیں۔

مصرع اولیٰ میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ گریباں چاک کی طرح طرح کی ہو سکتی ہے، لیکن اگر ہم اس طرح کی گریباں چاک کی اختیار کر لیں جیسی کہ صبح کی ہے، تو یہی بہت کافی ہے۔ اب یہ امکان پیدا ہو گیا کہ ممکن ہے بعض گریباں چاکیاں صبح کی گریباں چاک سے بہتر ہوں۔ یا پھر صبح کی گریباں چاک سب سے بہتر ہو۔

شعر میں عجب طرح کا ولولہ ہے، لیکن انداز بے پروائی اور تھوڑا غرور لیکن مخزنیت بھی ہے۔ انسان کر تو بہت کچھ سکتا ہے، لیکن اسے فرصت کم ملی ہے۔ پھر بھی اس کم فرصتی کے باوجود جو کچھ اس نے کر لیا ہے وہ معمولی اور کم عیار نہیں ہے۔ انسان ہزار بے چارہ سہی، لیکن کم حقیقت نہیں۔ گریباں چاک محض عشق کا استعارہ نہیں، بلکہ پورے طرز حیات اور پوری انسانی تگ و دو کی علامت ہے۔ زبردست شعر کہا ہے۔

۳۰۰/۳ اس شعر میں بھی معنی کی کثرت اور مخزنونی اور ولولہ کا ردونوں کا غیر معمولی امتزاج ہے۔ مصرع ثانی کے ابہام نے کئی امکانات پیدا کر دیے ہیں۔

(۱) پچھلے سال موسم بہار میں میری بے کلی کا عجب زور تھا، لیکن میں قفس کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکا۔ دیکھوں اس موسم گل میں میرا کیا حال ہوتا ہے۔

(۲) پچھلے سال تو بے کلی کے باوجود میں قفس کو نہ توڑ سکا، لیکن اس بار دیکھنا۔ میں تیلیوں کو توڑ پھوڑ کر باہر آ جاؤں گا۔

(۳) پچھلے سال تو بہت بے کلی تھی۔ خدا معلوم اس سال کتنی ہو، زیادہ ہو کہ کم ہو یہ میرے اختیار میں تو ہے نہیں۔

(۴) پچھلی بار بے کلی کے باوجود میں بچ گیا، دیکھوں اس بار جان بچتی ہے کہ نہیں۔

(۵) پچھلی بار تم لوگوں نے قفس کے اندر میری بے کلی دیکھی تھی۔ اس بار میں آزاد ہوں۔ دیکھنا اس موسم گل میں کیا کیا خوشیاں مناتا ہوں اور نغمے گاتا ہوں۔

(۶) پچھلے سال میں قفس میں تھا، اور بہت بے گل تھا۔ اس سال آزاد ہوں، دیکھو اب بھی یہ بے کلی برقرار رہتی ہے کہ گھنٹی ہے۔

”پر کے“ بمعنی ”پچھلے سال“ میرنے تو کئی جگہ باندھا ہے، لیکن اور کہیں نظر نہ آیا۔ ہاں مشرقی اردو میں ”پر کے سال“ بمعنی ”سال گذشتہ“ اب بھی مستعمل ہے۔ اس فقرے کی تازگی شعر کے حسن میں اضافہ کر رہی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ ایسے مضمون اور ایسے اسلوب کے باوجود میر نے رعایت لفظی کا دامن نہ چھوڑا۔ ”پر“ (یعنی feather, wing) اور ”قفس“ میں ضلع کا ربط ہے۔ ”کلی“ اور ”گل“ میں ضلع کا ربط ظاہر ہے۔ ”پر“ سے ذہن ”پرسوں“ اور ”کلی“ سے ”کل“ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اس لئے ”پر“ اور ”کلی“ میں بھی ضلع کا کھیل ہے۔ مکمل شعر کہا ہے۔ اس مضمون سے مشابہ ایک بات دیوان اول میں کہی ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں۔

پر تو گذرا قفس ہی میں دیکھیں
اب کی کیا یہ سال آتا ہے

۳۰۱

اب لاغری سے دیں ہیں ساری رگیں دکھائی
پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں

۳۰۱/۱ اس مضمون کو دیوان پنجم میں دہرایا ہے۔

تن زرد و لاغر میں ظاہر رگیں ہیں
بھرا ہے مگر عشق ایک ایک نس میں

یہاں وہ بات نہیں آئی جو زیر بحث شعر میں ہے۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ پوری طرح کارگر نہیں ہیں۔ مصرع ثانی میں بھی ”عشق بھرا ہے“ اتنا موثر نہیں جتنا ”عشق بھر رہا ہے“ موثر ہے۔ دونوں شعر بہر حال میر کے مخصوص طرز فکر اور اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں مشاہدہ واقعیت سے بھرپور ہے، اس لئے شعر مبالغے پر مبنی ہونے کے باوجود روزمرہ کی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی کے پیکر کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس قدر محاکاتی اور محسوس سطح کا پیکر صرف شیکسپیر کے یہاں مل سکتا ہے۔ پہلے مصرعے میں دکھائی دینے والی رگوں کا ذکر کر کے پیکر کو پشت پناہی بخشی ہے اور مناسبت الفاظ بھی پیدا کر دی۔

دوسرے مصرعے میں پیکر اس قدر زبردست ہے کہ معنی کا بھی حق ادا کر رہا ہے۔ لیکن پھر بھی میر نے معنی کی ایک اور تہ رکھ دی ہے۔ ”پر عشق بھر رہا ہے“ میں لفظ ”پر“ کے باعث دو مفہوم اور پیدا ہو گئے۔ (۱) اگرچہ میں خود لاغر اور نقیہ ہو گیا ہوں، لیکن میرے رگ و پے میں عشق کی قوت بھری ہوئی ہے۔ (۲) اگرچہ میں لاغر اور زار و زار ہوں، لیکن عشق مجھے نہیں چھوڑتا۔ گویا یہ رگیں جو دکھائی دے رہی ہیں، یہ اس وجہ سے ہیں کہ ان میں خون کی جگہ عشق بھرا ہوا ہے۔

”عشق بھر رہا ہے“ میں بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) عشق بھرا ہوا ہے۔ (۲) عشق بھر کے رہ گیا ہے۔ (۳) عشق لہو لہو ان رگوں میں بھرتا جا رہا ہے۔ (۴) عشق کوئی ذی روح شے ہے جو بالارادہ میری

رگوں میں بھرتی چلی جا رہی ہے، ”بھرا ہے عشق“ میں یہ معنویت نہیں۔

خیالی مضمون اور واقعی مضمون، نازک خیالی اور معنی آفرینی، ان چیزوں میں فرق دیکھنا ہو تو میر کے مضمون سے مشابہ مضمون پر مبنی مومن کا یہ شعر سنئے۔

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری

چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

مومن کا شعر بہت خوب ہے، لیکن اس میں معنی کی تہ نہیں، اور مضمون میں روزمرہ زندگی کی کیفیت نہیں۔

مومن کا خیال بہت نازک ہے اور مصرع ثانی میں ایجاز اس قدر ہے کہ بیان میں بے حد برجستگی پیدا ہو گئی ہے، مومن کا مضمون فارسی شعر پر مبنی ہے، مثلاً نظیری۔

گویا تو بروں می روی از سینہ و گرنہ

جاں دادن کس ایں ہمہ دشوار نہ باشد

(ایسا لگتا ہے کہ گویا تو ہمارے سینے سے

نکلا چلا جائے گا۔ ورنہ جان دینا کوئی ایسی

مشکل بات نہیں۔)

نظیری کے یہاں کیفیت کی جو شدت ہے، وہ مومن کے یہاں نہیں۔ ورنہ دونوں کے مضمون کی منطق ایک ہی ہے۔ میر کا مضمون سرا سر طبع زاد ہے۔ اور سب باتوں کے ساتھ ساتھ اس میں غرور اور مہابت کا پہلو بھی ہے کہ غم نے جسم کو سب گھلا کر نزار کر دیا، سب کچھ پکھل کر بہ گیا، لیکن عشق ہمارے نظام جسم سے نہ نکلا۔ شراب یا دوسری نشیات جب انسان پر حاوی ہو جاتی ہیں تو وہ منزل آ جاتی ہے جب یہ ذہن کی نہیں، بلکہ جسم کی ضرورت بن جاتی ہیں۔ یعنی غذا ملنے نہ ملنے سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا، لیکن جس نشے کی عادت ہے وہ نہ ملے تو جسم کام نہیں کرتا۔ میر کے شعر میں بھی عشق اب صرف ذہنی کیفیت نہیں، بلکہ نظام جسم کی ضرورت بن گیا ہے۔

جہاں گیر کا درباری، اور مشہور مغل سردار عنایت خاں (وفات ۱۶۱۸) آخری وقت میں اس قدر نقیہ ولاغر ہو گیا تھا کہ بقول جہاں گیر اس کی ہڈیاں تک گل گئی تھیں۔ انیون اور شراب سے کثیر شغف کے باعث عنایت خاں کی حالت اس درجہ سقیم ہو گئی کہ جہاں گیر کو یقین نہ آتا تھا کہ کوئی شخص اتنی جلد اس

قدر گھل سکتا ہے۔ اس نے اپنے ایک مصور (غالباً بشن واس) سے عنایت خاں کے آخری وقت کی جو تصویر بنوائی ہے اس میں عنایت خاں محض استخوان و پوست کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ (یہ تصویر باسٹن میوزیم میں ہے)۔ اس کے برخلاف، اسی عنایت خاں کی ایک تصویر جو موت سے صرف تین سال قبل کی ہے، (وکنوریہ اور البرٹ میوزیم لندن) اس میں عنایت خاں مردانہ حسن و وجاہت کا اعلیٰ نمونہ نظر آتا ہے۔ میر کو مصوری سے دلچسپی تھی، اس لئے عجب نہیں کہ وہ عنایت خاں آشنا کی تصویر مرگ سے واقف رہے ہوں۔

۳۰۲

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن جلے ہیں
ہجراں میں اس کے ہم کو بہترے مشغلے ہیں

مرنا ہے خاک ہونا ہو خاک اڑتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو درپیش سرچلے ہیں

پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے
اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں

۳۰۲/۱ ملاحظہ ہو ۱۶۸/۳ جہاں اس مضمون کو اور بھی عمدگی سے بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث اور
۱۶۸/۳ پر مبنی مرزا جان طیش کا شعر ہے۔

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی داغوں کو
تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے شعر زیر بحث میں ”مشغلے“ کا لفظ رکھ دیا۔ لفظ ”کام“ میں عام طور پر کسی
بامقصد کام، یا مصروفیت، کا اشارہ ہوتا ہے۔ ”مشغلہ“ کا لفظ اس وقت زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے جب
کام میں کوئی خاص مقصد نہ ہو، بلکہ ایک طرح کی (idle activity) یا کاربے کاراں ہو۔ احمد مشتاق کا
عمدہ شعر ہے۔

اب شغل ہے یہی دل ایذا پسند کا
جو زخم بھر گیا ہے نشاں اس کا دیکھنا

شعر زیر بحث میں دوسری بات یہ ہے کہ اگرچہ ۱۶۸/۳ میں بھی خود ترحمی بالکل نہیں، بلکہ ایک طرح سے

خود پر طر ہے، لیکن وہاں (اور طیش کے شعر میں بھی) جن کاموں کا ذکر ہے وہ خاصے شدید اور ضرورت سے زیادہ ڈرامائی تناؤ کے حامل ہیں یعنی (overdramatized) ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہجر کے مشغلوں کو بیان کرنے کے لئے جن لفظوں کا انتخاب کیا ہے وہ بالکل رسی ہیں۔ اس طرح ان میں اور ”مشغلہ“ (یعنی idle activity) میں اچھی مناسبت پیدا کر دی ہے۔

۳۰۲/۲ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ تین شعر پورے کرنے کے لئے اسے رکھا گیا ہے۔ لیکن مناسبت لفظی کا کرشمہ یہاں بھی موجود ہے، کہ مصرع ثانی میں ”راہ“ کہا، اور مصرع اولیٰ میں تین مکمل جملے رکھے جن کا ربط ”راہ“ سے ہے۔ (۱) مرنا ہے۔ (کسی کی راہ میں مرنا، مثلاً خدا کی راہ میں مرنا۔) (۲) خاک ہونا۔ (راہ میں خاک ہوتی ہے)۔ (۳) بوخاک اڑتے پھرنا۔ (راہوں میں خاک اڑتی پھرتی ہے۔ میر کے زمانے میں تارکول کی سڑکیں نہ تھیں)۔ پھر لطف کہ ”اس راہ“ کہا، تخصیص نہ کی کہ کون سی راہ مراد ہے۔ معلوم ہوا میر کے معمولی شعر بھی اس قدر معمولی نہیں ہوتے۔

۳۰۲/۳ میر نے سیلاب کو اکثر ایسے شخص کا استعارہ کیا ہے جو اپنے مقصد کے حصول میں پوری طرح منہمک ہو، جو ادھر ادھر نہ دیکھے، بس سر جھکائے چلتا جائے۔ ملاحظہ ہو ۶/۲ جہاں بگولے کو ”گردن کش“ کہہ کر اس پر نکتہ چینی کی ہے اور مخاطب کو تلقین کی ہے کہ وہ سیلاب کی طرح سرگاڑے چلا جائے۔ شعر زیر بحث میں نئی بات یہ نکالی ہے کہ جب سیلاب پر جوش ہوتا ہے تو وہ نہ پستی میں رکتا ہے اور نہ زمین کی اونچی سطح سے دبتا ہے۔ لہذا پست و بلند کے پیش آنے پر کوئی تشویش نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کا شوق ہے، کہ دیکھیں کس کس طرح کی مخالفت سے پالا پڑتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ میر نے عشق کو اکثر شیر سے تشبیہ دی ہے، اور دو جگہ سیلاب کو بھی شیر سے ڈرایا ہے۔ دونوں شعر دیوانِ پنجم میں ہیں۔

(۱) گیا میری وادی سے سیلاب بچ کر

نظر کی جو یاں عشق کے شیر نر پر

(۲) یہ بادیِ عشق ہے البتہ ادھر سے

بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ سیلاب کو شیر سے کیا خوف یا خطرہ ہو سکتا ہے۔ شیر کو البتہ پانی سے کوئی خاص شغف نہیں ہوتا، ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ تیرنا خوب جانتا ہے۔ لہذا شیر کو سیلاب سے کوئی خاص خطرہ نہیں ہوتا۔ فی الحال تو ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ شیر چونکہ جنگل کا بادشاہ ہوتا ہے، اس لئے سیلاب بھی اس سے خوف کھاتا ہے۔

لیکن اس بات کو اگر شعر زیر بحث پر منطبق کیا جائے تو ایک دلچسپ صورت حال یہ نکلتی ہے کہ سیلاب کی طرح سرگاڑے اپنی دھن میں مصروف نکل کھڑے ہونے والے شخص کو اگر شیر (عشق؟) کا سامنا کرنا پڑے تو اس کا کیا حال ہوگا؟ ایسا تو نہیں کہ یہ دشت دراصل دشت حیات ہے اور اس سے نکلنے کا ارادہ اس لئے کیا ہے کہ اس میں شیر (تجربہ عشق؟) فی الحال نہیں ہے، اور منتکلم کو امید ہے کہ کہیں نہ کہیں آگے جا کر اس کا سیل زیت بھی شیر عشق سے مغلوب ہوگا؟ ابہام، اور توقع کی فضا نے شعر میں بڑی جان پیدا کر دی ہے۔

۳۰۳

۸۵۵ مجھ کو دماغ وصف گل و یاسمن نہیں باد فروش = خوشامدی، بھاث
میں جوں نسیم باد فروش چمن نہیں

۳۰۳/۱ یہ شعر اس بات کی صاف دلیل ہے جس کی طرف میں نے جلد اول کے دیباچے میں اشارہ کیا ہے کہ بودلیر کی طرح میر بھی دلچسپ الفاظ کو شعر میں باندھنے کا اتنا شوق رکھتے تھے کہ انھوں نے بعض شعر محض کسی تازہ لفظ کو باندھنے کی خاطر کہے ہیں۔ ”باد فروش“ کا لفظ اس قدر دلکش و طرہ ہے کہ اسے باندھتے ہی بنے۔ اور میر نے حق بھی پوری طرح ادا کر دیا کہ نسیم کو (جو چمن کی خوشبو چاروں طرف پھیلاتی ہے) چمن کا خوشامدی کہا۔ پھر اپنی انفرادیت اور انسانیت بھی ظاہر کر دی کہ میں نسیم کی طرح کا ہلکے مزاج والا شخص نہیں ہوں۔ مجھے یہ کہاں پسند ہے کہ میں گل پھول کی تعریف میں اپنا وقت ضائع کروں یا خود کو ان کا مداح ثابت کروں؟

اب یہ ملاحظہ ہو کہ ”خوشامدی“ کا مضمون بیان کرنے کے لئے ”باد فروش“ جیسا لفظ ڈھونڈنا جو مناسبت کی معراج ہے، کیوں کہ نسیم نہ صرف خود ہوا ہے، بلکہ ”خوشبو“ کی بھی صفت کے لئے ”باد“ یا ”نفس“ کا لفظ لاتے ہیں۔ پھر نسیم چونکہ چمن کی خوشبو (باد) کو دور دور تک پھیلاتی ہے، اس لئے گویا بادفروشی (یعنی خوشبو کا کاروبار) کرتی ہے۔ خوشامدی کو برا تو کہا ہی جاتا ہے، لیکن اس کے لئے ایسا لفظ لانا جو خوشامدی کے برے عمل کو بھی ظاہر اور ثابت کرے تلاش لفظ تازہ کو کمال تک پہنچاتا ہے۔

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے اور ٹھیک لکھا ہے کہ ”باد فروش“ پیشہ ور بھاث یعنی مداح کو کہتے تھے جو بڑے بڑے گھرانوں کے انساب یاد کر کے ان کی مدح میں فی البدیہ یا پہلے سے نظم کردہ کلام لفظوں میں پیش کرتا تھا۔ یہ معنی بھی ہمارے حسب مطلب ہیں۔ لیکن پوری طرح کارگر نہیں ہیں جیسا کہ اوپر کی بحث سے واضح ہوا ہوگا۔

۳۰۴

تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

۳۰۴/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ میر کو ”کبھی“ چاہنے کا مضمون خود ہی اس قدر پر معنی ہے کہ اگر شعر میں اور کچھ نہ ہوتا تو بھی یہ شعر قابل قدر ہوتا۔ ”کبھی“ بمعنی ”ایک بار“ فرض کیجئے تو ”چاہو“ کے دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) تمھارے دل میں میر کی محبت پیدا ہو۔ (۲) تم میر سے اختلاط کرو۔ ”کبھی“ بمعنی ”کسی وقت“ فرض کیجئے تو مفہوم یہ ہوا کہ کسی بھی وقت سہی، لیکن ایک بار میر کو اپنے پاس بلا لو۔ ”کبھی“ بمعنی ”کسی موقع پر“ فرض کیجئے تو معنی ہوئے کہ میر تمھیں عرصے سے چاہتے ہیں، کبھی وہ دن بھی آجائے جب تم میر کو چاہنے لگو۔ یعنی تم ہی ایک ہو جو انھیں چاہ سکتے ہو۔ وہ تمھیں چاہتے ہیں تو تم بھی ان کو چاہو۔

دوسرے مصرعے میں میر کے خاص رنگ کا روزمرہ زندگی والا ماحول ہے۔ کچھ لوگ ہیں، ممکن ہے وہ خود معشوق صفت لوگ ہوں، لیکن وہ میر سے بے تکلف نہیں ہو سکتے، کیونکہ وہ میر کا ادب کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو بھی ان سے کوئی محبت نہیں، کیوں کہ میر کو تو مخاطب سے عشق ہے (یعنی اس معشوق سے جس کو مخاطب کر کے یہ کلام کیا گیا۔) لہذا اگر متکلم لوگوں کو میر سے محبت ہو بھی، تو وہ بے فائدہ ہے۔ کیوں کہ میر تو کسی اور کو چاہتے ہیں۔ ادب کرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ ”چاہنا“ جہاں ہو وہاں ادب دیر تک نہیں رہتا۔ جہاں اختلاط شروع ہوا اور معاملات عشق کی بے تکلفی آئی، ادب کی بساط نہ ہوئی۔ ادب کا ذکر اس بات کو واضح کر دیتا ہے کہ ”چاہو“ میں صرف اخلاطی محبت نہیں ہے، بلکہ معاملات اختلاط بھی ہیں۔

پھر سوال یہ ہے کہ لوگ میر کا ادب کیوں کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میر بہت پیرانہ سال بزرگ یا کوئی خشک مزاج عالم ہیں۔ اگرچہ ایسا ہوتا تو کسی سے عشق کا سوال ہی نہ تھا۔ لہذا

میر کا ادب ان کی عاشقی کے مرتبے کی بنا پر ہے۔ اس لئے یہ بات ظاہر ہے کہ لوگ میر کا ادب ان باتوں کی بنا پر کرتے ہیں عاشقی جن سے عبارت ہے۔ مثلاً یہ کہ میر سوز و الم کی انتہائی منزل کو پہنچ گئے ہیں۔ شدید غم ہمیشہ تقدس کا حامل ہوتا ہے اور احترام کا تقاضا کرتا ہے۔ چنانچہ آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) جیسے شخص نے بھی محسوس کیا کہ جہاں غم ہے وہاں تقدس ہے (Where there is sorrow there is holy ground) ممکن ہے اس کا یہ خیال والٹر پیٹر (Walter Pater) سے مستعار رہا ہو جہاں اس نے ڈا ونچی (Da Vinci) کی مونالیزا (Mona Lisa) کے بارے میں لکھا ہے۔ بہر حال، یہ بات مشرق و مغرب میں عرصے سے مانی گئی ہے کہ غم میں تقدس کا رنگ ہوتا ہے اور وہ احترام کا تقاضا کرتا ہے۔

یاد پھر میر کا ادب شاید اس وجہ سے لازم ہو کہ ان کی دیوانگی حد کمال کو پہنچی ہوئی تھی۔ دیوانوں کو غیر انسانی، بلکہ الوہی فیضان سے مشرف سمجھنا بھی مشرق و مغرب میں عام بات رہی ہے۔ ارسطو نے شعرا میں ایک طرح کی دیوانگی بے وجہ ہی نہیں دریافت کی تھی۔ اور شیکسپیر نے اپنے ایک کردار کی زبان سے بے مطلب ہی یہ بات نہ کہلائی تھی کہ دیوانہ، عاشق، اور شاعر، تینوں سر تا سر تخیل ہیں، تخیل ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوتا ہے۔ میشل فوکو (Michel Foucault) نے اپنی کتاب (Madness and Civilization) میں لکھا ہے کہ دیوانوں کو مقدس سمجھنے کی روایت مغرب میں کم و بیش انیسویں صدی تک قائم رہی۔ فوکو نے اس معاملے پر بحث دوسرے نقطہ نظر سے کی ہے، لیکن یہاں مجھے صرف اتنا کہنا مقصود ہے کہ دیوانوں، مجذوبوں اور مستغرق فی الخیال لوگوں کی تقدیس بہت مشہور مسئلہ ہے۔

تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر سراسر عشق ہیں (پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں۔) ایسے شخص کا ادب لازمی ہے، کیوں کہ عشق کی اپنی روحانیت ہوتی ہے۔ اور اگر کوئی شخص کمال عشق کے درجے پر فائز ہو تو پھر کیا کہنا ہے۔

اس طرح یہ شعر محض عشقیہ مضمون کا نہیں۔ بلکہ اس میں ایک پورا تصور حیات اور لائحہ زیست آگیا ہے۔ عزیز قیسی کے یہاں یہ مضمون بہت محدود ہو گیا ہے، اس لئے معنی بھی کم ہیں۔

اک تمھیں ہم سے کھنچے ہو ورنہ

چاہنے والوں کو سب چاہتے ہیں

۳۰۵

اے بت گرسنہ چشم ہیں مردم نہ ان سے مل
دیکھیں ہیں ہم نے پھوٹے پتھر نظر سے یاں

۳۰۵/۱ بھوکی، ہوسناک نگاہوں سے معشوق کو دیکھنے والوں کو ”گرسنہ چشم“ کہنا نہایت پر زور اور بدیع بات ہے۔ لیکن مصرع ثانی کے پیکر نے شعر کی بندش کو حد اعجاز تک پہنچا دیا ہے۔ نگاہیں صرف بھوکی، تیز، یا بے محابا نہیں ہیں، بلکہ ان میں ایک طرح کی بہیمیت ہے، ایک طرح کا طبعی اور جسمانی جارحانہ پن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے نگاہیں نہیں ہیں، ہوسناکی اور بے حیائی کے پتھر ہیں جو معشوق کے چہرے کے ساتھ ذہنی زنا بالجبر کر رہے ہیں۔ پھر اس مضمون کے ساتھ مناسبت اور رعایت کا بھی پورا انتظام ہے۔ مصرع ثانی میں پھوٹے پتھروں کا ذکر کیا تو مصرع اولیٰ میں معشوق کے لئے ”بت“ کا لفظ استعمال کیا، کہ بت پتھر کا ہوتا ہے۔ ”چشم“، ”مردم“ (یعنی ”آنکھ کی پتلی“) ”دیکھیں“، ”پھوٹا“، ”نظر“ ان سب میں مراعات النظر اور ضلع دونوں کا لطف ہے۔ پھر مکر شاعرانہ الگ، کہ دوسرے لوگوں کو گرسنہ چشم کہا اور معشوق کو ان سے ملنے سے منع کیا۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ مشکل خود کو گرسنہ چشم لوگوں میں نہیں شمار کر رہا ہے۔ لہذا اشارہ یہ ہے کہ اور لوگوں سے نہ ملو، ہم سے ملو۔ معشوق کے لئے ”بت“ کا لفظ استعمال کر کے یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ خود معشوق ہزار سنگ دل اور غیر اثر پذیر ہو، لیکن بواہس لوگوں کی آنکھ معشوق کے دل سے زیادہ سخت ہے۔ لا جواب شعر کہا ہے۔

چشم رآکھ دیدہ اور ”مردم“ کا ضلع جو اس شعر میں ہے۔ شاہ نصیر کو اتنا پسند آگیا کہ انھوں نے اسے بار بار نظم کیا ہے۔

گردش دیدہ دریا ہے عیاں کشتی سے
مردماں آنکھ لڑاتا ہے بہ طوقاں ددیا

خانہ چشم اس کے سب رہنے کی خاطر چھوڑ دو

دیدہ و دانستہ اٹھو مردماں بہر خدا

بے تصور یار کے یوں چشم لگتی ہے نصیر

کاسہ خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہاتھ

لیکن شاہ نصیر کے شعروں میں معنی کی وہ فراوانی نہیں جو میر کے یہاں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے (اس کی طرف نثار احمد فاروقی مرحوم نے اشارہ کیا تھا) کہ بعض لوگوں کا اعتقاد ہے کہ پتھر کو بھی نظر لگتی ہے اور پتھر کو نظر لگے تو اس میں شکاف پیدا ہو جاتا ہے۔ میر نے اس اعتقاد پر مضمون کی بنیاد رکھ کر اس میں نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی اسے کہتے ہیں۔ جناب شاہ حسین نہری اطلاع دیتے ہیں کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں عام طور پر کہتے ہیں کہ نظر لگے تو پتھر بھی پھوٹ جاتے ہیں۔ اس طرح ممکن ہے کہ یہ مضمون (کہاوت) میر نے دکنی سے حاصل کی ہو۔ میر اور سودا کے یہاں دکنی استعمالات بہت ہیں۔

دیوان چہارم

ردیفن

۳۰۶

کب تک دل کے نکلے جوڑوں میر جگر کے لٹخوں سے کب = پیش
 کب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں پارہ دوزی = پھنے پرانے
 کپڑوں، خیموں وغیرہ کی مت کرنا
 وصال = کتابوں کی جلد بندی کرنے والا۔

۳۰۲/۱ دل کی صفت یہ ہے کہ اگر اس پر خراش یا ہلکا زخم بھی آجائے تو وہ آپ سے آپ ٹھیک ہو سکتا ہے اگر دل پر مزید زور نہ پڑے۔ جگر کی بھی یہ صفت ہے کہ بڑی حد تک بیکار ہونے پر بھی وہ اپنی اصلاح از خود کر سکتا ہے۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ دل کے نکلے ہو گئے ہیں، اب اس میں از خود اصلاح کی قوت نہیں۔ لہذا اس کے نکلڑوں کو جوڑنے کے لئے جگر کے نکلڑے بروئے کار لائے جارہے ہیں۔ مراد یہ نکلی کہ جگر بھی پارہ پارہ ہو گیا ہے۔ اگر جگر پاروں کو دل کی مرمت کے لئے استعمال کریں گے تو خود جگر کی مرمت کس طرح ہوگی؟ مصرعے کا انشائیہ اسلوب بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں مسلسل (اور غالباً بے فائدہ) پارہ دوزی سے اکتا جانے کا بھی اشارہ آگیا ہے۔

”پارہ دوز“ وہ شخص ہوتا ہے جو پھنے پرانے کپڑے کے نکلڑوں کو جوڑ کر قابل استعمال بناتا ہے۔ خیمے کی مرمت کرنے والے کو بھی پارہ دوز کہتے ہیں۔ خیمے چونکہ اکثر چمڑے کے بھی ہوتے تھے، اس لئے دل جگر کے نکلڑوں کو جوڑنے والے شخص کو ”پارہ دوز“ کہتا اور بھی مناسب ہے۔ مصرع ثانی میں اکٹھا ہٹ کے ساتھ احتجاج اور ہلکے سے طنز کی بھی کیفیت ہے۔ میں کوئی پارہ دوز نہیں ہوں، وصال بھی

نہیں ہوں۔ عاشقی کا پیشہ اور ہے، پارہ دوزی اور وصالی کا پیشہ اور۔ یہ بھلا کون سی بات ہے کہ عاشق سے ان کاموں کی توقع رکھی جائے جو اس کا پیشہ نہیں ہیں۔

”پارہ دوز“، قلیل الاستعمال لفظ ہے، اس لئے تازہ ہے، چونکہ دل اور جگر کے بھی ٹکڑوں کو ”پارہ“ کہتے ہیں، اس لئے ”پارہ دوزی“ اور بھی مناسب ہے۔ ”وصال“ بمعنی ”جلد بند“ بہت ہی نادر لفظ ہے، کسی لغت میں نہیں ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے اس کے معنی لکھے ہیں۔ اسٹائنگلاس میں ”وصال“ بمعنی ”جلد ساز“ ضرور دیئے ہیں۔ چونکہ قرآن پاک کے تیسویں حصے کو بھی ”پارہ“ کہتے ہیں، اس لئے جگر پارہ، پارہ دوزی، اور وصال میں مناسبت بھی ہے۔ ”وصل“ کے اصل معنی ہیں ”پیوند“۔ اس طرح ”پارہ دوزی“ اور وصال (بمعنی ”پیوند لگانے والا“) میں مناسبت بھی ہے۔ امیر مینائی نے ”پارہ دوزی“ کا مضمون تو براہ راست میر سے لے لیا ہے۔ لیکن لفظ ”وصال“ سے کھیلنے کی ہمت انھیں بھی نہ ہوئی۔ امیر مینائی۔

پارہ دوزی کی دکان ہے کہ مرا سینہ ہے
ہر طرف ڈھیر ہیں دل اور جگر کے ٹکڑے
امیر مینائی کے مصرعے ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں، پھر اس کا مضمون بھی میر سے کم رہ گیا ہے۔

خود میر نے بھی لفظ ”وصال“ کو دیوان سوم میں باندھا ہے، لیکن اسے پوری طرح سنبھال نہ پائے۔

دل صد پارہ کو پیوند کرتا ہوں جدائی میں
کرے ہے کہ نہ نسخہ وصل جوں وصال مت پوچھو
معلوم ہوا کہ نقش ثانی کبھی نقش اول سے واقعی بہتر ہو جاتا ہے۔ اوپر کے شعر میں الفاظ کے بقدر معنی نہیں ہیں۔ قائم کے ایک شعر میں ”پارہ دوزی“ کا لفظ امیر مینائی کے شعر سے بہتر بندھا ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے ہم پلہ نہیں۔

آیا ہوں پارہ دوزی دل سے پنٹ بٹنگ
ایسے پھٹے ہوئے کو میں کب تک رفو کروں

۳۰۷

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرف ہے شور جس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

۳۰۷/۱ قرآن میں اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے کہ تم جس طرف بھی منہ کرلو، تمہیں میرا چہرہ نظر آئے گا۔ اس مضمون کو لے کر میر نے اکیلے پن اور بے یاری کے لئے اپنے مرغوب استعارے (شور جس) سے ملا دیا ہے اور نئی بات پیدا کی ہے۔ جس کا شور دور دور پھیلتا ہے، لیکن اس کے ساتھ کوئی نہیں جاتا۔ آواز کہیں جاتی ہے اور قافلہ کہیں جاتا ہے۔ خود قافلے کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صوت جس کہاں کہاں تک پہنچی ہے۔ پھر آواز تو موجود ہے، لیکن صاحب آواز کو سننے والا کوئی نہیں ہوتا۔ یاد رکھیں سے جس کا شور کسی کو سنائی دیتا ہے، لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ جس اور قافلہ کہاں ہے۔ ان کیفیات کو بیان کرنے کے لئے بود لیئر نے ”گھنے جنگلوں میں کھوئے ہوئے شکاریوں کی پکار“ کا استعاراتی پیکر خلق کیا ہے۔ میر نے ان باتوں کو ظاہر کرنے کے لئے شور جس کا استعارہ اور پیکر اکثر استعمال کیا ہے۔ فی الحال صرف دیوان اول کے تین شعر ملاحظہ ہوں۔

یک بیاباں برنگ صوت جس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

برنگ صوت جس تجھ سے دور ہوں تنہا
خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

صوت جس کی طرز بیاباں میں ہائے میر
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے

شعر زیر بحث میں اللہ کی موجودگی کے باوجود خود کو تنہا دیکھنے کا مضمون بالکل نیا ہے۔ ”چار طرف تنہا“ کے معنی ہیں میرے چاروں طرف تنہائی ہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ میں جدھر بھی جاؤں، تنہائی رہوں گا۔ ”طرف“ اور ”طرفہ“ کی تجنیس بھی عمدہ ہے۔

صائب نے اس مضمون کو، کہ ہر سمت میں اللہ کا چہرہ ہے، پلٹ کر کہا ہے۔

اے کہ زوے عالمے را جانب خود کردہ

روئی آری بسوے صائب بیدل چرا

(اے تو کہ جس نے ایک عالم کا منہ اپنی طرف کر رکھا

ہے، صائب بیدل کی طرف اپنا منہ کیوں نہیں

کرتا؟)

صائب کے یہاں تنہائی میں انانیت ہے، میر کے یہاں تنہائی میں واماندگی ہے اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ کیفیت دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں کیفیت اور معنی دونوں صائب سے زیادہ ہیں کیونکہ میر کے شعر میں اس اسرار پر تئیر بھی ہے کہ اللہ کے ہر طرف ہوتے ہوئے بھی میں واماندہ اور تنہا کیوں ہوں؟

۳۰۸

۸۶۰ اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر
رواق = محل، کوٹھا
کوئی تو ماہ پارہ ہے میر اس رواق میں

۳۰۸/۱ منوال صفائاً گرد مصحفی نے اس سے ملتا جلتا مضمون بہت لطف سے کہا ہے۔

چرخ کو کب یہ سلیقہ ہے ستم گاری میں

کوئی معشوق ہے اس پر دہ زنگاری میں

لیکن میر کے یہاں معنی کے پہلو کثرت سے ہیں، اور دونوں مصرعوں میں پیکر بھی خوب ہے۔
مناسبت کا بھی التزام بہت نازک اور لطیف ہے۔ ”نور“، ”گرم“، ”جلوہ“، ”ماہ پارہ“۔ پھر ”سحر“ اور
”ماہ“ کا تضاد۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ کا دروبست ایسا ہے کہ اسے دو طرح پڑھ سکتے ہیں۔

(۱) اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر

(۲) اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر

پہلی قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک نور اپنا جلوہ دکھانے میں مصروف
(گرم) ہوتا ہے۔ دوسری قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک ایسا نور ہوتا ہے جس کا جلوہ
گرم (یعنی لذیذ اور پسندیدہ اور روشن) ہوتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں لفظ ”تو“ بہت عمدہ ہے، اور یہ تاکید بھی خوب ہے کہ کوئی نہ کوئی معشوق،
کوئی نہ کوئی حسین تو اس کو ٹھٹھے پر ضرور ہو گا۔ کوئی حور ہو، کوئی پری ہو، انسان ہو، یا خود جلوہ جمال الہی ہو۔
صبح کے نور کو اس بات کا کتنا یہ ٹھہرانا کہ آسمان پر کوئی حسین ضرور ہے، بہت خوب مضمون ہے۔ یہ نکتہ بھی
خوب ہے کہ صبح (یعنی سورج) کا نور کسی ماہ پارہ (ماہ = چاند) کے وجود کی دلیل ہے۔ اس کے مقابلے میں
جوش صاحب کا مضمون پھیکا اور انداز مر بیانا ہے۔

ہم ایسے اہل نظر کو ثبوت حق کے لئے

اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

دیوان اول میں میر نے صبح کے جلوے کو شعلے سے تعبیر کیا ہے، لیکن وہاں مضمون آفرینی کے

بجائے خیال بندی کا رنگ آ گیا ہے۔

گور کس دل جلے کی ہے یہ فلک

شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے

خیال بندی سے مراد ہے مضمون کا معمول سے ہٹ کر دور از کار ہونا اور اس کی بنیاد ایسی مشابہت (= استعارے) پر ہونا جو خود دلیل کا محتاج ہو، یا پھر ایسے مضمون باندھنا جو مضامین کے مروج سلسلے سے الگ ہوں، لیکن اس ندرت کے باوجود ان میں وہ قوت نہ ہو کہ وہ مروج سلسلے میں شامل ہو سکیں۔ یا اگر شامل نہ بھی ہو سکیں تو اس میں بالکل اجنبی نہ ہوں۔ واضح رہے کہ مضمون کو مٹیل ریٹیفیر (Michel Rifaterre) کی زبان میں غرقاب چوکھٹا (Submerged Matrix) کہا جاسکتا ہے۔ جو چیز شعر میں بظاہر بیان ہوتی ہے وہ گویا اسی غرقاب چوکھٹے (Matrix) کی ایک جھلک ہے جس کے لئے شعر کے الفاظ پس منظر کا کام کرتے ہیں۔

۳۰۹

صبح ہوئی گلزار کے طائر دل کو اپنے ٹولیں ہیں
یاد میں اس خود رو گل تر کی کیسے کیسے بولیں ہیں
خود رو (بروزن خوشبو) = وہ
پھول یا پودا جو اپنے آپ
(یعنی باغبان کی محنت کے
بغیر) اگے، لہذا صحرائی
پھول یا پودا

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل اودھر ہے بہت
کوئی کہے اس سے ملے میں تجھ کو کیا ہم دھولیں ہیں

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قدیار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں
سنجیدہ = تانا ہوا موزوں

موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر سمجھتے ہو
ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ کوئی دم سولیں ہیں

۳۰۹/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ گلزار میں جو طائر ہیں وہ گویا جلاوطن ہیں یا قید میں ہیں۔ چمن کی
آرائش، اس کی آئین بندی، اس کا رکھ رکھاؤ (گویا اس کا تصنع) انھیں اچھا نہیں لگتا۔ شعر میں عجب ڈرامائی
اسرار ہے کہ صبح ہوتی ہے تو طائر ان گلشن اپنے اپنے دل ٹٹولتے ہیں۔ یعنی اپنا محاسبہ اور محاکمہ کرتے ہیں
کہ ہم کہاں کے تھے اور کہاں آگئے، عام عقیدے کے برخلاف، طائر ان چمن کو گل و سنبل سے محبت نہیں۔
ان کو کسی صحرائی، اپنے آپ آگئے والے، مست، باغبان و بچیں سے بے نیاز، آزاد گل تر سے محبت ہے۔ وہ
اس خود رو گل سے چھوٹ کر گلشن میں آگئے ہیں اور ہر صبح اس کو یاد کرتے ہیں۔

یہ شعر تمثیلی رنگ کا ہے۔ گلشن و گلزار سے دنیا مراد ہے، یعنی عالم اجسام اور اس کے طائر، دنیا
میں بسنے والے انسان ہیں۔ وہ خود رو گل تر جس کے ہجر میں وہ نغمہ زن ہیں، دراصل وہ روح اعظم ہے جو

تمام ارواح کا منبع ہے۔ عالم اجسام میں تصنع ہے، اس لئے اس کو گلشن کہا۔ اور عالم ارواح، انسان ہستی کا اصل اور فطری گھر ہے، اس لئے عالم ارواح کی روح اعظم کو خود رو گل کہا۔

روح اعظم کے مسئلے پر بحث کے لئے دیکھئے ۱/۱۰۲ اور ۲/۲۶۲۔ مرغان چمن کا بولنا دل کی لاگ کے باعث ہے، اس مضمون کو میر نے دیوان چہارم ہی میں پھر کہا ہے۔ لیکن وہاں معنی کی وہ باریکی نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔

ہر طور میں ہم حرف و سخن لاگ سے دل کی

کیا کیا کہیں ہیں مرغ چمن اپنی زباں میں

شعر زیر بحث میں محذوفی اور مجہوری کی جو کیفیت ہے وہ خود بہت قیمتی ہے۔ ”دل کو ٹولنا“ میں رنج بھی ہے اور اپنے حالات و اعمال کا محاسبہ بھی۔ ”کیسے کیسے بولیں ہیں“ میں تحیر اور تحسین اور رنجیدگی تینوں موجود ہیں۔

۳۰۹/۲ شہر آشوب کی قدیم روایت یہ تھی کہ شہر کے لڑکوں کا ذکر ان کے حسن و جمال اور شوخی اور انداز و ادا کے حوالے سے کرتے تھے، اور لڑکوں کا انتخاب ان کے یا ان کے گھر والوں کے پیشے کے حوالے سے ہوتا تھا۔ مثلاً زرگر، گل فروش، بزاز، وغیرہ۔ شہر آشوب کی روایت کا یہ عنصر سودا وغیرہ کے زمانے تک باقی رہا۔ چنانچہ ان کے مشہور قصیدہ شہر آشوب ع

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے

میں مختلف پیشوں کے لوگوں کی زیوں حالی کا ذکر ہے۔ بعض قدیم فارسی شعرا، مثلاً مسعود سعد سلمان نے مختلف پیشوں کا ذکر کرتے ہوئے عشقیہ رباعیاں لکھی ہیں۔ بعد کے لوگوں میں کلیم ہمدانی نے غزلوں کا ایک سلسلہ لکھا ہے، جس میں ہندوستانی پیشوں اور فرقوں کے لوگوں کا ذکر ہندوستانی ناموں کے ساتھ ہے۔ مثلاً دھوبی پر جو غزل اس نے لکھی ہے، اس کا مطلع ہے۔

ز حسن شستہ دھوبی چہ گویم

ازاں بے پردہ محبوبی چہ گویم

(دھوبی کے دھلے دھلائے حسن کے

بارے میں کیا کہوں؟ اس بے پروہ محبوب

کے بارے میں کیا کہوں؟

میر نے بھی مختلف پیشوں سے متعلق لڑکوں کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دھولہ کے

لڑکے کا ذکر ہے۔ بعض اور اشعار حسب ذیل ہیں۔

کیفیتیں عطار کے لونڈے میں بہت تھیں

اس نسخے کی کوئی نہ رہی حیف دوا یاد

(دیوان دوم)

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہئے دیدنی ہے

قصہ ہمارا اس کا یارو شنیدنی ہے

(دیوان چہارم)

ظاہر ہے کہ اس طرح کے اشعار میں رندی اور ہوسنا کی سے زیادہ نقض طبع اور رعایت لفظی کا

کھیل ہے، اور ان کا اصل مقصد شہر آشوب کی روایت کا کم و بیش اتباع ہے۔ شعر زیر بحث پر کلیم ہمدانی کے

مطلع کا بھی اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر نے اپنے شعر میں خوش طبع اور رعایت لفظی کو کلیم ہمدانی سے بہت

زیادہ بڑھادیا ہے اور اپنی طرح کا لائٹانی شعر لکھا ہے۔ ”دھولہ“ کے اعتبار سے کلیم ہمدانی نے ”شتہ“ لکھا

تھا، میر نے ”میل دل“ (= میلے دل) کا دلچسپ ایہام رکھا۔ پھر مصرع ثانی میں ”دھولیں ہیں“ کہا۔

”دھولینا“ کسی اردو لغت میں نہیں ملتا۔ فارسی لغت نگاروں میں سے بھی صرف خان آرزو نے ”چراغ

ہدایت“ میں اس کی فارسی اصل لکھی ہے ”شتہ و شوکردن“ اور معنی لکھے ہیں ”برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا“،

اردو میں ”دھویا جانا“ بمعنی ”بے حیا ہو جانا“ تو ہے۔ مثلاً غالب ع

دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے

لیکن ”دھولینا“ نہیں ہے۔ میر نے ”دھویا جانا“ اور شتہ و شوکردن“ کے طرز پر ”دھولینا“ بنالیا۔ معنی تو

غالباً وہی ہیں جو ”شتہ و شوکردن“ کے ہیں (برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا) لیکن بے حیا ہو جانے کے مفہوم کا

بھی اشارہ موجود ہے۔ شوخی اور ذہانت سے بھرپور بہت دلچسپ شعر کہا ہے۔

ایک قول سننے میں آیا کہ ”دھولینا“ اور پرستوں کا محاورہ ہے، لیکن اس کی تصدیق نہ ہو سکی۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”دھولیس“ بہ فتح اول ہو اور اس کا مصدر ”دھولینا“، بفتح اول ہو، بمعنی تھپڑ مارنا۔ لیکن اس کی بھی تصدیق نہ ہو سکی۔

۳۰۹۳ معشوق کے قد کو سرو سے تشبیہ دینا عام مضمون ہے۔ ترکی میں یہ اس قدر کثرت سے استعمال ہوا ہے کہ ترکی زبان میں ”سرورواں“ کے معنی ہی ”معشوق“ ہو گئے، جس طرح ہمارے یہاں ”دلربا“ کے ایک معنی ”معشوق“ ہیں۔ سرو قد کا مضمون سعدی اور خسرو اور حافظ کے یہاں نئے نئے معنوں سے استعمال ہوا ہے۔ شبلی نے شکایت کی ہے کہ شاعری کے ابتدائی زمانے میں شعر اسادہ اور سلیس بات کہتے تھے، لیکن بعد کے لوگوں نے تصنع اور پیچیدگی کو پسند کیا اور اس طرح شاعری ”خیالی مضامین“ سے بھر گئی۔ اس قول میں پہلی غلطی تو یہ ہے کہ مضمون چونکہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کو ہمارے یہاں حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں، لہذا یہاں ”خیالی“ اور ”حقیقی“ کا امتیاز ہماری شعریات کے لئے بے معنی ہے۔ استعارہ بہر حال تخیل کا تقابل ہے، اور اس حد تک تمام استعارے کسی نہ کسی طرح ”خیالی“ ہی ہوتے ہیں، دوسری غلطی شبلی کی یہ ہے کہ انھوں نے مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی کا بنیادی عمل یہی ہے کہ نیا مضمون پیدا کیا جائے، یا پرانے مضمون میں نئی جہت نکالی جائے، یا پرانے مضمون کو نئی طرح سے پیش کیا جائے۔ لہذا یہ بات ظاہر ہے کہ عام طور پر بعد کے شعرا پہلے کے شعرا سے زیادہ مضمون آفرینی کی کوشش کریں گے۔

قدیم فارسی شعرا نے سرو اور قد معشوق کے مضمون میں جوئی باتیں کہی ہیں، ان کو ہم زیادہ تر استعارے کے مخصوص عمل یعنی تبدل یا (substitution) کی ضمن میں رکھ سکتے ہیں۔ یعنی کسی چیز کی جگہ کسی اور چیز کو رکھ دینا۔ سبک ہندی کے شعرا نے اپنے مضامین کی بنیاد (contiguity) (یعنی ”تقریب“) پر رکھی۔ تقریب سے مراد ہے کسی شے کے ملازمے کو مضمون کی بنیاد بنانا۔ رومن یا کبسن (Roman Jacobson) نے لکھا ہے کہ تبدل (substitution) عمل ہے استعارے کا، اور یہ شاعری کی صفت ہے۔ اس کے برخلاف تقریب (contiguity) عمل ہے کنایہ (metonymy) کا، اور یہ شاعری کی نہیں، بلکہ فلکشن کی صفت ہے۔ یا کبسن کو اگر ہند ایرانی شعریات سے واقفیت ہو تو اسے معلوم ہو جاتا کہ ہمارے یہاں (metonymy) یعنی کنایہ کے طریقوں کو بھی مضمون (= استعارہ) کی

بنیاد بنایا گیا ہے۔

مثال کے طور پر سرو اور قد کو لیجئے۔ سرو چونکہ سیدھا، سبک اور سدا بہار ہوتا ہے، اس لئے معشوق کے قد کو اس سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اب یہاں سے تقریب کا عمل شروع ہوتا ہے۔ جنت میں جو درخت ہے (طوبی) وہ بھی سرو کے مانند ہے۔ لہذا قد = طوبی = سرو۔ اب قد کو ”موزوں“ بھی کہتے ہیں۔ لیکن مصرعے کو بھی موزوں کہتے ہیں۔ لہذا قد = موزوں = مصرع، اور قد = سرو = مصرع۔ موزونیت کو پرکھنے کا عمل تقطیع کرنا ہے۔ ”تقطیع“ کے ایک معنی ”آرائش“ بھی ہوتے ہیں اور ایک معنی ”کانٹا چھانٹنا“ بھی ہوتے ہیں۔ لہذا قد = سرو = تقطیع = موزوں۔ اب محسن تاثیر کا شعر دیکھتے ہیں۔

اگرچہ یک سرو بہ رعنائی آں قامت نیست
چوں کہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد
(اگرچہ ایک ہی سرو اس (معشوق کی)
قامت کے برابر رعنائی نہیں رکھتا، لیکن
سرو چونکہ تقطیع یعنی کاٹ چھانٹ، آرائش
کرتا ہے، اس لئے وہ بھی مصرع موزوں
ہو جاتا ہے۔)

اردو کے شعرا کو محسن تاثیر کا مضمون امکانات سے پر نظر آیا۔ لہذا اب بعض مثالیں اردو کی

دیکھئے۔

ہے پند طبع عالی مصرع سرو بلند
جب سے گلشن میں تراقہ دیکھ کر موزوں ہوا

(دلی)

موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا
طوبی تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا

(شا کرناجی)

غضب ہے سرو باندھا اس پری کے قد گلگوں کو

یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصرع موزوں کو

(تاخ)

پہنچتا اے مصرع تازہ و تر

قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا

(آتش)

خود میر کا شعر جو اس وقت زیر بحث ہے، مضمون آفرینی کی اسی زنجیر کی روشن کڑی ہے۔ اس سلسلے میں دیوان سوم کے ایک شعر پر جو ۲۹۳/۳ پر ہے، مفصل بحث گزر چکی ہے۔ ولی سے لے کر آتش تک کے اشعار جو میں نے اوپر نقل کئے اپنی اپنی جگہ مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہیں۔ ان کا تجزیہ کرنا اس وقت طول اہل ہوگا، لہذا صرف میر کے شعر زیر بحث پر گفتگو کرتا ہوں۔

(۱) ”سنجیدہ“ بمعنی تلا ہوا، وزن کیا ہوا۔ یہی معنی ”موزوں“ کے بھی ہیں۔ لہذا ”سنجیدہ“ بمعنی ”موزوں“ ہے۔ لیکن ”سنجیدہ“ ہمارے یہاں ”قابل لحاظ، گہمبیر“ (grave) کے معنی میں بھی آتا ہے۔ اور یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ کیوں کہ سرو اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، اور باغ کا ایک اہم جزو ہے۔ لہذا اس میں سنجیدگی ہے۔

(۲) اگر دوسرا مصرع پہلے سے موجود ہو، اور اس پر پہلا مصرع لگایا جائے تو اسے ”پیش مصرع“ کہتے ہیں۔ لہذا ”پیش مصرع قد یار“ میں ”پیش مصرع“ ایک اور معنویت رکھتا ہے۔

(۳) شعر کی موزونیت معلوم کرنے کے لئے تقطیع کے علاوہ ایک طریقہ یہ ہے کہ ہم اپنے اندرونی سامعہ کو کام میں لا کر مصرعے کو گویا دل میں تولتے ہیں اور فیصلہ کرتے ہیں کہ موزوں ہے کہ نہیں، یا خارج از بحر ہے کہ نہیں۔ لہذا ”دل میں تولنا“ یہاں نہایت مناسب ہے۔

(۴) ”سنجیدہ“ اور ”تولیں ہیں“ میں ضلع کا ربط ہے۔

(۵) سرو بھی موزوں ہے، لیکن یار اس سے زیادہ موزوں ہے۔ لہذا مصرعوں کی موزونیت کے الگ الگ مدارج ہوتے ہیں۔ کوئی زیادہ موزوں ہوتا ہے، کوئی کم موزوں ہوتا ہے۔

(۶) ”ناموزوں“ بمعنی ”نامناسب“ بھی ہے۔ لہذا ایک معنی یہ ہوئے کہ سرو اگرچہ سنجیدہ ہے، لیکن قد یار کا پیش مصرع بننے کے لئے نامناسب ہے۔ (ملاحظہ ہو آتش کا شعر جو اوپر نقل ہوا۔)

(۷) اس مضمون کو میر نے دیوان ششم میں یوں لکھا ہے

اس کی قامت موزوں سے کیا سرو برابر ہو دے گا

تا موزوں ہی نکلے گا سنجیدہ کوئی جو بولے تک

یہاں معنی اور مضمون کی وہ تہیں نہیں ہیں جو شعر زیر بحث میں ہیں۔ مصرع ثانی پوری طرح کارگر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث ہر طرح تک مک سے درست ہے اور شاہکار درجہ رکھتا ہے۔

۳۰۹/۴ دیوان اول میں اسی مضمون کا شعر بہت زیادہ مشہور ہے۔

مرگ اک ماند گی کا وقفہ ہے

یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

شعر زیر بحث دیوان اول کے شعر سے کہیں بہتر ہے، کیا یہ لحاظ اسلوب اور کیا یہ لحاظ معنی۔ لیکن چونکہ زیادہ تر لوگ دیوان اول سے آگے کم بڑھے ہیں، اس لئے زیر بحث شعر اکثر لوگوں کی نگاہ سے اوجھل رہا ہے۔ دیوان اول کا شعر خیر اسلوب میں ہے، جب کہ موجودہ شعر کا مصرع اولیٰ انشائیہ ہے، اور اس کا مخاطب بھی خوب ہے۔ شعر کا مشکل کوئی اور ہے (مثلاً کوئی عارف، یا کوئی ایسا شخص جس نے دنیا کے رنج و غم بھگتے ہیں)۔ اور مخاطب میر شاعر نہیں، بلکہ کوئی عام شخص ہے۔ لہذا ایسا شخص جو موت کے اسرار سے آشنا نہیں، اور جو اس فکر میں ہے کہ موت کیا ہے اور کیوں ہے؟ پھر مصرع ثانی میں ”راہ کے ہیں“ بہت معنی خیز فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا اشارہ ہے کہ عدم سے زیت، پھر زیت سے عدم، اور عدم کے بعد، یہ سب ایک ہی سفر کی مختلف منزلیں ہیں۔ انسان عالم ارواح سے عالم اجسام میں آتا ہے تو تھک جاتا ہے، کیوں کہ یہ سفر بہت طویل ہے، اور مسافر کو بھی نہیں معلوم کہ یہ سفر کیوں اور کس طرح طے ہوا۔ پھر عالم اجسام میں زندگی خود ایک سفر ہے۔ اب موت ایک طرح کا قیام ہے، ایسا قیام جس کے بغیر چارہ نہیں۔ کیوں کہ سفر نے اتنا تھکا دیا ہے کہ رکنا ناگزیر ہو گیا ہے۔

لیکن اس رکنے میں کوئی تفرق، کوئی تماشا، کوئی آرام کا مشغلہ نہیں، بس ایک چند لمحوں کا سوتا ہے۔ جیسے کوئی تھک کر سر راہ سو رہے۔ یعنی موت کوئی منزل نہیں، بلکہ طویل سفر کا ایک مختصر لمحہ، ایک عارضی قیام ہے۔ موت کے بعد بھی سفر ہے، اور منزل لا معلوم۔ ”ہارے ماندے“ محاورے کے اعتبار سے

”تھکے ماندے“ کا مترادف ہے۔ لیکن لفظ ”ہارے“ میں اشارہ بہر حال پوشیدہ ہے کہ اس سفر میں کامیابی یافتح نہیں۔ دنیا میں آنا ہو یا دنیا سے جانا ہو، دونوں صورتوں میں زیاں ہی زیاں ہے۔

اب مصرع ادلی کے صرف دو ٹکودیکھئے۔ مصرع کئی طرح پڑھا جا سکتا ہے ء

(۱) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میر، سمجھتے ہو؟

(۲) موت کا وقفہ اس رستے میں، کیا ہے میر؟ سمجھتے ہو؟

(۳) موت کا وقفہ؟ اس رستے میں کیا ہے؟ میر، سمجھتے ہو؟

(۴) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر؟ سمجھتے ہو؟

(۵) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میر سمجھتے ہو؟

ہر قرأت میں معنی تھوڑے بہت بدل جاتے ہیں۔ اسی طرح مصرع ثانی میں بھی وقفے کے کئی

امکانات ہیں ء

(۱) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سولیس ہیں

(۲) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ، کوئی دم سولیس ہیں

(۳) ہارے ماندے، راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سولیس ہیں

(۴) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سولیس ہیں

یہاں ہر قرأت کے ساتھ معنی تو نہیں بدلتے، لیکن فضا اور تاثر بدل جاتے ہیں۔

اس غزل کے چاروں شعروں میں میر کی فن کارانہ مہارت اور شعور کی گہرائی نئے رنگوں میں جلوہ گر ہوئی ہیں۔ دیوان چہارم کی ترتیب کے وقت میر کی عمر ستر سے کچھ تجاوز تھی۔ ایسے شعر اس عمر میں کہہ لینے کے بعد وہ جو دعویٰ بھی کرتے روا تھا۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اس مضمون کے برخلاف میر نے موت کو ایسا سفر بھی اکثر کہا ہے جسے لامعلوم کی جانب یا لامعلوم کے اندر سفر (journey into the unknown) کہہ سکتے ہیں اور جس کے مسافر کو خوف و اندیشہ لاحق ہوتا ہے۔

اندیشے کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا

درپیش عجب راہ ہے ہم نو سفروں کو

(دیوان دوم)

راہ عجب پیش آئی ہم کو یاں سے تنہا جانے کی
یا رو ہدم ہمراہی ہر گام پھڑکتے جاتے ہیں

(دیوان پنجم)

ان اشعار پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ یہ خیال رہے کہ موت اور زندگی دونوں کے لئے سفر کا مضمون لاتے ہیں۔ یعنی زندگی کو بھی ”سفر“ کہتے ہیں اور موت کو بھی ”سفر“ کہتے ہیں۔ غالباً یہ خصوصیت صرف اردو فارسی زبانوں میں ہے کہ ایک ہی استعارہ دو بالکل متضاد حقائق کے لئے استعمال ہو سکتا ہے۔ اردو میں تو یہ اور بھی حیرت انگیز حد تک ہے کہ لفظ ”کل“ گزشتہ دن کے لئے بھی ہے اور اگلے دن کے لئے بھی۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ گزر جانا دونوں میں مشترک ہے۔ ایک ”کل“ وہ جو گزر گیا اور ایک ”کل“ وہ جو ”آج“ کے گزرنے کے بعد آئے گا۔

۳۱۰

وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں
ہم جو دیکھیں ہیں تو دے آنکھ چرا لیتے ہیں

کچھ تفاوت نہیں ہستی و عدم میں ہم بھی
اٹھ کے اب قافلہ رفتہ کو جا لیتے ہیں

ناز کی ہاے رے طالع کی نکوئی سے کبھی
پھول سا ہاتھوں میں ہم اس کو اٹھا لیتے ہیں

ہم فقیروں کو کچھ آزار تمہیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

۳۱۰/۱ ”وہ نہیں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) اب وہ بات نہیں۔ (۲) اب معشوق وہ شخص نہیں رہ گیا، مضمون کے لحاظ سے بھی شعر اچھوتا ہے، اور ابہام الگ قابل داد ہے۔ پہلے تو معشوق فریب دے کر لبھا لیتا تھا۔ ”فریب“ کی نوعیت نہیں ظاہر کی ہے، لیکن ”فریبوں“ کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ فریب بہت سے تھے اور کئی طرح کے تھے۔ مثلاً یہ فریب دیا کہ ہم تمہیں پسند کرتے ہیں۔ یا یہ کہ ہم رقیبوں سے تنگ ہیں، لیکن تم کو اچھا آدمی سمجھتے ہیں۔ یا یہ کہ خوب بناؤ سنگار کیا اور اپنے حسین ہونے کا فریب دیا۔ یا یہ کہ اپنے کو بہت نرم دل دکھایا۔ یا مشکلم کی شاعری میں دلچسپی ظاہر کی۔ وغیرہ۔ ”لگا لیتے ہیں“ بھی خوب فقرہ ہے، لیکن کیونکہ اس معشوق کی چالاکی، اس کا شوق شکار، اس کی ایک طرح کی عامیانہ (vulgar) اور عیارانہ ذہنیت، ان سب کا اشارہ موجود ہے۔

دوسرے مصرعے میں کہا گیا کہ بجائے فریب کاری کے اب معشوق آنکھ چرا لیتا ہے، یعنی اب عاشق سے پہلو تہی کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ معشوق کو اب عاشق سے دلچسپی نہیں رہ گئی، بلکہ وہ اس سے اکتا گیا ہے۔ اس تبدل حال کی وجہ نہیں بیان کی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اب معشوق کو کسی سے عشق صادق ہو گیا ہو اور اب اس نے اپنی بچھلی حرکتیں ترک کر دی ہوں۔ ہو سکتا ہے معشوق کو کسی ایک عاشق کو مسلسل بھاتے رہنے کے بجائے نئے نئے عاشقوں کو گرفتار کرنے میں لطف آتا ہو۔ ہو سکتا ہے مشکلم کو اپنے دام فریب میں پھنسا کر، اس کا دین دنیا خراب کر کے معشوق نے سوچا ہو کہ اس شخص کے ساتھ منصب معشوقی نبھالیا، اب اس کے پاس کیا رکھا ہے جو اس وقت ضائع کیا جائے؟ چلو اب کسی اور کو رجھاتے ہیں۔

غرض کہ معاملات عشق کی ایک پوری دنیا بظاہر سادہ سے شعر میں آباد ہے۔ یہ شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ دس میں سے نو بار ہم اس پر سے سرسری گزر جائیں گے۔ لیکن اگر خوش قسمتی سے کبھی نگاہ ٹھہری، تو یہ لگتا ہے کہ اس بظاہر سادہ شعر میں بڑے اونچ نیچ ہیں۔

۳۱۰۲ اہل دل کے لئے زندگی سے موت کی طرف گذران کوئی بڑی بات نہیں۔ وہ جب چاہیں جان کو جان آفرین کے سپرد کر دیں۔ اس مضمون پر بہت عمدہ شعر ۶۰۳ پر ملاحظہ ہو۔ شعر زیر بحث میں مضمون وہی ہے لیکن اسے بالکل نئے اور بے تکلف لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ مرنے والوں کو ”قافلہ رفتہ“ کہہ کر یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ ہم بھی سفر ہی میں ہیں (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۴)۔ یہ واضح نہیں کیا کہ قافلے کو آگے کیوں جانے دیا اور خود اس کے ساتھ کیوں نہ گئے۔ (غالباً اس وجہ سے، کہ ہستی و عدم میں کچھ تفاوت نہیں، اور ہم چاہیں گے تو دم زدوں میں قافلہ رفتہ کو جالیں گے۔ یا غالباً اس وجہ سے کہ سفر کا پڑاؤ بہت دلچسپ تھا، اس لئے رک گئے۔) مصرع ثانی میں حال کو مستقبل کے معنی میں خاص اردو روزمرہ کے مطابق استعمال کیا ہے۔ اس طرح بات کا فوری پن اور زور بڑھ گیا ہے۔ گویا قافلہ رفتہ کو جالینا آسان ہے کہ یہ کام ابھی ابھی ہمارے سامنے انجام پائے گا۔ نکتہ یہ ہے کہ جس طرح ہمارے لئے ہستی اور عدم ایک ہیں، اسی طرح حال اور مستقبل بھی ایک ہیں۔ ہستی برابر ہے حال کے، اور عدم برابر ہے مستقبل کے۔ ”ہم بھی“ میں اشارہ بھی ہے کہ ایسا کام اور اہل دل کر چکے ہیں۔ گویا یہ ہم جیسوں کے لئے عام بات

ہے۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ ”قافلہ رفته“ حقیقت کی حقیقت ہے اور استعارے کا استعارہ، پھر مصرع ثانی میں ”اب“ کا لفظ جان بوجھ کر رکھا ہے، کہ یہ کام ہم ابھی ابھی کرنے جا رہے ہیں (یعنی ابھی یہ ارادہ کیا ہے) اور آگے گئے ہوئے لوگوں کو جالینا بھی ابھی ابھی ہوگا۔ یہ میر کا خاص انداز ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اتنے معنی بھر دیتے ہیں۔

۳۱۰/۳ ژاک دریدا (Jacques Derrida) کا مشہور نظریہ ہے کہ متن کو اگر غور سے پڑھیں تو معنی کی تقلیب نظر آتی ہے۔ یعنی جو معنی بظاہر متن میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں، اور جو معنی مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں وہ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ دریدا کا یہ خیال تمام بیانات کے بارے میں ہے، کیوں کہ وہ ادبی اور غیر ادبی متن میں کوئی خاص فرق نہیں کرتا۔ دریدا کا نظریہ تمام متون پر صادق بھی نہیں آتا۔ اور یہ کوئی تنقیدی نظریہ نہیں کیونکہ اس کا تعلق فلسفہ لسان سے ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض متن ایسے ہیں جن پر اس کا تقلیب معنی کا نظریہ صادق آتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں بظاہر تو معشوق کی نزاکت کا مضمون ہے، اور مصرع ثانی، جو نزاکت کی دلیل قائم کرتا ہے وہ حاشیہ پر ہے، (peripheral) ہے کیوں کہ دعویٰ مرکز ہوتا ہے اور دلیل اس کی (periphery) یا فرغ ہوتی ہے۔ لیکن معشوق کو پھول کی طرح ہاتھوں میں اٹھا لینا اتنا موثر erotic پیکر ہے کہ معشوق کی نزاکت کا بیان محض ذیلی اور کنارہ کش (peripheral) ہو جاتا ہے، اور معشوق کے ساتھ جنسی موانست و ملاہست کا تصور فوری طور پر اثر کرتا ہے۔

اب معنی کے بعض پہلو اور دیکھئے، شعر شروع ہوتا ہے معشوق کی نازکی کے بیان سے۔ لیکن پہلے تین لفظوں (نازکی ہائے رے) کے بعد پورے مصرعے میں نصیبی کی یاوری اور اس یاوری کے کبھی کبھی ہی واقع ہونے کا بیان ہے۔ (طالع کی نکوئی سے کھو۔) پھر معشوق کی ”نازکی“ کے متوازن تقدیر کی ”نکوئی“ ہے۔ ”طالع“ کے اصل معنی ہیں ”ستارہ“۔ معشوق خود ستارہ ہے (یعنی عاشق کے لئے سعد ستارہ ہے) اور ستارے کی طرح خوب صورت بھی ہے۔ لیکن وہ ستارے کی طرح دور بھی ہے اور آسانی سے ہاتھ بھی نہیں لگتا۔ اب دیکھئے کہ جب وہ ہاتھ لگا بھی تو اس نے اتنا ہی موقع دیا کہ عاشق اسے گود میں اٹھا

۱۔

اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۲۱/۲، جہاں معشوق کے لئے پھول کا استعارہ ہے اور اس کو گود میں اٹھالیئے کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں لفظ ”نازکی“ خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ جب مضمون یہ ہے کہ ہم معشوق کو پھول کی طرح اٹھالیتے ہیں تو معشوق کی صفت ”نازکی“ نہیں بلکہ لطافت ہوگی، کہ وہ پھول کی طرح ہلکا ہے۔ پھر ”نازکی“ کیوں کہا؟ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جب معشوق کو آغوش میں لے کر اٹھایا تو اس کے بدن کی نرمی اور نزاکت کا احساس ہوا، اور یہ احساس اتنا گہرا اور پائدار تھا کہ گود میں اٹھانے کے واقعے کی سب سے اہم بات جو یاد رہی وہ معشوق کی لطافت نہیں، بلکہ اس کی نزاکت تھی، کہ اس کا جسم کس قدر نرم و نازک تھا، ممکن ہے انگلیوں کے نشان پڑ گئے ہوں۔

۳۱۰/۴ شعر کا مضمون اور اسلوب دونوں دلچسپ ہیں۔ مشکل اور مخاطب دونوں ہی محض کنائے کے ذریعہ متعین کئے گئے ہیں۔ یعنی ”ہم فقیروں“ سے مراد عاشق (اور شاید عاشقان صادق) ہیں اور ”تمہیں“ سے مراد ”معشوق“ ہے۔ لیکن عاشقوں کا تشخص لفظ ”فقیروں“ سے قائم کر کے یہ کنایہ بھی رکھ دیا ہے کہ یہ محض دنیا دار لوگ، یا معمولی عاشق نہیں ہیں۔ یہ لوگ اللہ والے ہیں، کیوں کہ لوگ ان سے دعا کے طالب رہتے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ نیک کرتے ہیں، اور اس کے بدلے میں وہ لوگوں کو دعا دیتے ہیں۔ یعنی فقیروں سے دعا لینا اس بات کا مفہوم رکھتا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ بھلائی کرتے ہیں۔

اس معنی کا ایک اور پہلو دیکھئے۔ عام طور پر تو عاشق ہی طالب ہوتا ہے۔ عاشق کا کام معشوق سے کچھ حاصل کرنا ہے (بوسہ، تبسم، التفات، وفا، وغیرہ۔) اور معشوق کا کام عاشق کی تمنا پوری نہ کرنا (یعنی اسے کچھ نہ دینا) ہے۔ لیکن شعر میں کہا یہ جارہا ہے کہ عاشقوں سے لوگ دعا لیتے ہیں، اور معشوق انہیں آزار دیتا ہے۔ یعنی اس شعر کے مضمون کی حد تک مساوات یہ قائم ہوتی ہے کہ عاشق کا کام دعا دینا ہے، اور معشوق کا کام کچھ دینا نہیں، بلکہ دعا حاصل کرنا ہے۔ لیکن معشوق (آزار) دیتا ہے، اپنے مرتبے کے مطابق کام نہیں کرتا۔ اور عاشق اس درجے بے نیاز یا بے غرض ٹھہرتا ہے کہ وہ کچھ مانگتا نہیں، بلکہ لوگوں کو دعا ہی دیتا ہے۔ عاشق دامن نہیں پھیلاتا بلکہ لوگوں کے دامن میں دعا ڈالتا ہے۔ اور معشوق، جسے کچھ

دینے کی ضرورت نہیں، بے وجہ آزار دینا نظر آتا ہے۔ لہذا تمام خلقت کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں سے دعالینا) اور معشوق کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں کو آزار دینا۔)

چھوٹے چھوٹے الفاظ کا حسن اور معنویت اس شعر میں بھی دیدنی ہیں۔ ”کچھ“، ”تمہیں“، ”یوں تو“، ”سب لوگ“، یہ سب الفاظ شعر میں معنی اور اس میں بیان کردہ صورت حال کو روزمرہ کی برجستگی اور بے تکلفی عطا کرتے ہیں۔ عاشقوں کے کردار میں عجب پر لطف گھریلو اپنائیت اور درویشانہ سادگی اور وقار ہے۔ اور معشوق محض کھلنڈرا اور چلبلا نہیں، بلکہ بالا راہ آزار پہنچانے کی عادت والا شخص ہے۔ مکالمے کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ کسی جگہ معشوق اور متکلم کا سامنا ہوا ہے اور معشوق کو اتنی فرصت بھی ہے کہ وہ متکلم کی بات سن لے۔ شاید کہیں سرراہ ملاقات ہوگئی ہے، لیکن معشوق بات سننے پر راضی ہے۔

۳۱۱

کیا سر جنگ و جدل ہو بے دماغ عشق کو
سر جنگ و جدل = لڑائی
بھڑکے کا ارادہ، اس سے
صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دولت سے یاں

۳۱۱/۱ اس شعر میں کنائے بہت خوب ہیں۔ (۱) مصرع ثانی میں میر کا ذکر ہے اور مصرع اولیٰ میں ”بے دماغ عشق“ کا۔ لہذا کنائے سے بات ثابت کی کہ ”بے دماغ عشق“ سے ”میر“ مراد ہے۔ (۲) ہفتاد و دولت کی صفت، یا ان کا کام جنگ و جدل ہے۔ اس بات کا کنایہ یوں رکھا کہ پہلے مصرعے میں ”جنگ و جدل“ کا ذکر کیا، اور دوسرے مصرعے میں ”ہفتاد و دولت“ کا ذکر کیا۔ (۳) ”یاں“ میں دو کنائے رکھے۔ اول تو یہ کہ ”یاں“ سے مراد یہ دنیا ہے جس میں بہتر فرقے بستے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا کہ اپنی زندگی کے اس مقام پر آ کر، جب میر بے دماغ عشق ہو گیا تو اس نے صلح کر لی۔ یعنی بہتر فرقوں کی آویزش سے بچنے کا طریقہ یہ ہے کہ انسان بے دماغ عشق ہو جائے۔ (۴) ہفتاد و دولت سے بظاہر مسلمانوں کے بہتر فرقے مراد ہیں (مشہور ہے کہ ایک زمانہ ہوگا جب اہل اسلام بہتر فرقوں میں منقسم ہوں گے، لیکن ان میں ایک ہی فرقہ راہ راست پر ہوگا۔ جناب حنیف نجمی نے اسے حدیث قرار دیا ہے لیکن میں نے اس کا استعمال نہیں کیا کیونکہ یہ میرے موضوع سے خارج ہے۔) لیکن بہتر فرقے تمام دنیا کے لوگوں کا استعارہ بھی ہیں۔

مزید خوبیاں اس شعر میں حسب ذیل ہیں۔ میر کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں کر کے متکلم کا ابہام پیدا کر دیا، کہ متکلم کوئی اور شخص ہے اور میر کوئی اور شخص۔ پھر واحد غائب میں مکرور ہونے کے باعث میر میں ایک خاص وقار اور رکھ رکھاؤ پیدا ہو گیا۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا ع
صلح کی ہے ہم نے تو ہفتاد و دولت سے یاں

تو اس میں وہ وزن نہ ہوتا جواب ہے۔ اگر خود میر کو متکلم فرض کیا جائے تو بھی یہ وزن و وقار باقی رہتا ہے، پھر بہتر کے بہتر فرقوں سے صلح کرنے کے معنی یہ ہیں کہ میر کو اس بات سے چنداں غرض نہیں کہ ان میں سے کون راہ راست پر ہے۔ بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ سب کو ایک برابر سمجھتے ہیں، کسی کو اس

لائق نہیں سمجھتے کہ اس سے دوستی کی جائے، یاد دشمنی کی جائے۔

اب یہاں سے مفہوم کی نئی جہت پیدا ہوتی ہے کہ جن لوگوں کو عشق نے بے دماغ کر دیا ہے ان کو دنیا کے لوگوں اور ان کے فرق و اختلاف سے کوئی غرض نہیں رہ جاتی۔ ان کے لئے سب فرقتے ظاہر پرست ہیں، یا ناقابل اعتنا ہیں۔ حقیقت صرف وہاں ہے، جہاں عشق ہے، باقی سب بقول اقبال ”شیشہ بازی“ ہے۔

”بے دماغ عشق“ سے مراد ہے وہ شخص جس کو عشق نے نواز کر مغرور کر دیا ہو، یعنی وہ شخص جسے اپنے عشق پر اتنا فخر ہو کہ وہ مغرور ہو گیا ہو۔ یا پھر وہ شخص جس کو عشق نے نخوت سے بھر دیا ہو، یا چڑچڑا کر دیا ہو۔ (چڑچڑا اس معنی میں کہ وہ مردم بیزار ہو گیا ہو۔) ”بے دماغی“ اس قسم کے چڑچڑے پن، یا نخوت کو کہتے ہیں جس میں استغنا، عدم دلچسپی اور کسی کی پروا نہ کرنے کا عنصر بھی ہو۔ چنانچہ بیدل کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

درہائے فردوس و ابود امروز
از بے دماغی کتھیم فردا
(آج جنت کے دروازے کھلے ہوئے
تھے، لیکن ہم نے بے دماغی سے کہا کہ آج
نہیں، کل۔)

اس پس منظر میں ہفتادو دولت سے صلح کرنا بھی بہت معنی خیز ہو جاتا ہے۔ یعنی صلح اس لئے نہیں کی ہے کہ لڑنے کا یارا نہیں ہے، یا جنگ سے گریز ہے۔ صلح صرف اس لئے کی ہے کہ کسی کو اپنا مد مقابل نہیں سمجھتے۔ جیسا کہ والٹریو لینڈر (Walter Savage Landor) کی نظر میں ہے۔

I strove with none, for none was worth my strife.

(ترجمہ: میں نے کسی سے آویزش نہ کی، کہ کوئی میری آویزش کے لائق ہی نہ تھا۔)

ہفتادو دولت کا مضمون ذوق نے ایک شعر میں اچھا باندھا ہے، اور ایک پہلو بھی نکالا ہے۔

لیکن ان کے یہاں میر کے مقابلے میں معنی کی کمی ہے۔

ہفتادو دو فریق حسد کے عدد سے ہیں

اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں

ذوق خود کو حسد سے باہر، اس لئے بہتر فرقوں کے باہر رکھتے ہیں۔ لیکن میرا فرقوں کو توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھتے۔ لہذا میرا شعر صحیح معنی میں بے دماغی کا شعر ہے، اور یہ بے دماغی اس لئے قیمتی ہے کہ عشق کی پروردہ ہے۔ ذوق کے یہاں یہ بات بہر حال پر لطف ہے کہ ”حسد“ کے اعداد بہتر (۷۲) ہیں یعنی اگر حسد نہ ہوتا تو ملتوں میں اتنا افتراق نہ ہوتا۔

۳۱۲

داغ فراق سے کیا پوچھو ہو آگ لگائی سینے میں
چھاتی سے وہ مہ نہ لگا تک آکر اس بھی مینے میں

۸۷۰ گوندھ کے پتی گل کی گویا وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیکے پسینے میں

دل نہ ٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کہنے میں

۳۱۲/۱ یہ شعر اپنی طرح کے کمال کا نمونہ ہے، کہ مضمون بہت معمولی ہے لیکن ذرا ذرا سے الفاظ میں
معنی کے کئی امکانات رکھ دیئے ہیں۔ لہذا اس کو خالص معنی آفرینی کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ کیفیت اس پر
مستزاد ہے۔

لفظ ”سے“ کو فارسی ”از“ کا ترجمہ فرض کریں تو اس کے معنی ہوں گے، ”بارے میں،
بابت۔“ اب مصرعے کے معنی حسب ذیل ہوں گے: (۱) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، اس
داغ نے تو سینے میں آگ لگا دی۔ (۲) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، معشوق نے تو سینے ہی میں
آگ لگا دی۔

اگر ”سے“ کو عام معنی میں فرض کریں تو حسب ذیل معنی پیدا ہوتے ہیں، (۱) کیا پوچھتے ہو،
اس (معشوق) نے تو داغ فراق سے (یعنی داغ فراق کے ذریعہ) سینے میں آگ لگا دی۔ (۲) داغ
فراق سے کیا پوچھتے ہو؟ (مجھ سے پوچھو) معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ (۳) داغ فراق کے ذریعہ
معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ اب حال کیا پوچھتے ہو؟

مصرع ثانی میں ”مہ“ اور ”مہینے“ کی رعایت دلچسپ ہے۔ ”داغ“ اور ”مہ“ میں ضلع کا ربط ہے (چاند میں بھی داغ ہوتا ہے۔) معنی کا مزید لطف یہ ہے کہ داغ کسی چیز کے گلنے سے پیدا ہوتا ہے (مثلاً کالک لگ جائے تو داغ بن جاتا ہے) اور یہاں داغ اس لئے ہے کہ معشوق سینے سے آکر نہ لگا۔ ”اس بھی مہینے میں“ یہ اشارہ ہے کہ پہلے بھی کئی مہینے ایسے گزرے جن میں معشوق آکر سینے سے نہ لگا۔ اس طرح یہ لطف بھی پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر سینے سے لگتا تو آگ نہ لگتی، یعنی داغ اور آگ دونوں ہی چیزیں ایسی ہیں کہ کسی چیز کے گلنے سے پیدا ہوتی ہیں، اور یہاں یہ کہا جا رہا ہے کہ کوئی چیز لگتی (معشوق ہمارے سینے سے لگتا) تو داغ اور آگ نہ لگتے۔

۲/۱۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان سوم میں کہا ہے۔

برنگ برنگ گل ساتھ ایک شادابی کے ہوتا ہے

عرق چہیں بھیگتا ہے دلبروں کے جب پسینوں سے

لیکن شعر زیر بحث میں لفظ ”چولی“ کے اشارے جس قدر لطیف اور شہوانیاتی (erotic) ہیں، لفظ ”عرق چہیں“ اسی قدر ان نزاکتوں سے عاری ہے، اور مصرع کو گراں اور پر تکلف بنا دیتا ہے۔ پھر یہاں رنگ بدن کا ذکر ہے، جب کہ دیوان سوم میں رومال کی رنگینی کا تذکرہ ہے۔ یہ درست ہے کہ معشوق کے بدن سے رنگ نکلنے کا مضمون بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس کو صرف رومال تک محدود کر دینے سے مضمون کی جنسیت بہت کم ہوگئی۔ مصحفی نے خوب کہا ہے۔

اس کے بدن سے حسن نکلتا نہیں تو پھر

لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

شعر زیر بحث میں حیاتی، بصری اور محسوساتی اشارے غضب کے ہیں۔ پسینے کے باعث باریک کپڑا بدن پر جگہ جگہ چپک جاتا ہے۔ اس طرح برنگ گل کی شکل جا بجا نظر آتی ہے۔ اب لفظ ”رنگ“ کی دوسری معنویت واضح ہوئی، کہ یہ محض کون یا (colour) کے معنی میں نہیں، بلکہ ”کیفیت“ کے معنی میں بھی ہے۔ یعنی بدن کی کیفیت، اس کا حسن، تب دیکھو جب چولی بھیگ کر بدن سے جگہ جگہ چپک جائے دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں تحسین، استعجاب، اور معشوق

کے حسن پر ایک طرح کی مباحثات بھی ہے، کہ ہمارا معشوق اس قدر خوب صورت ہے! پھر اس میں ایک مثالی صورت حال بھی مذکور ہے، کہ اگر بدن کے رنگ کا صحیح لطف اٹھانا ہے تو اسے اس وقت دیکھو جب چولی پسینے سے بھگی ہوئی ہو۔

اس بات کو واضح نہ کر کے، کہ پسینہ کیوں آیا ہے، میر نے کئی طرح کے جنسی اور وقو عالی امکانات رکھ دیے ہیں اور شعر کو انتہائی بلیغ بنا دیا ہے۔ (۱) پسینہ جنسی ہیجان کے باعث ہے۔ مثلاً میر ہی کے شعر ہیں۔

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ

آب اس کے پوست میں ہے جوں میوہ رسیدہ

(دیوان پنجم)

جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منہ پہ ہے

میر کب ہووے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

(۲) پسینہ گرم رفتاری کے باعث ہے۔ (اس کا بھی اشارہ دیوان چہارم کے مقولہ بلا شعر میں ہے۔) (۳) شرم کے باعث ہے۔ (۴) اختلاط کی گرمی پسینے کا باعث ہے۔ (۵) کسی گھریلو کام (مثلاً باورچی خانے کے کام، یا گھر میں کسی بھی محنت کے کام) کی وجہ سے پسینہ آ گیا ہے۔ آخری صورت کی رو سے معشوق کوئی گھریلو لڑکی، یا بیوی ہے اور محکم اس سے مکمل آشنائی کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ ہر صورت میں پیکر کی لطافت اور اس کا فوری پن برقرار رہتے ہیں۔

معشوق کو برہنہ دیکھنا اور نہ بھی دیکھنا، یا معشوق کو ملیوس کے باوجود برہنہ دیکھ لینا، یہ میر کا خاص انداز ہے۔ اور اس خاص انداز میں بھی یہ شعر ممتاز و شاہکار ہے مصرع اولیٰ میں لفظ ”ترکیب“ تو جبکہ مستحق ہے کہ یہ ترکیب معشوق کے بدن کے مختلف اجزا کی ہو سکتی ہے، یا اس نقش و نگار نگاہ بونے کی جو پسینے کے باعث کپڑے کے بدن سے چپک جانے کی بنا پر نظر آ رہا ہے۔ دونوں میں لباس ہی برہنگی کا کام کر رہا ہے۔ پسینے کا مضمون نبھانا کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ کرنے کے لئے نظیر اکبر آبادی کا شعر ملاحظہ ہو۔

سرپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے
 کہ کچھ وہ خشک موتی کچھ پسینے کے وہ تر موتی
 اتنی تفصیل بیان کرنے کے باوجود پیکر نہ بن سکا، خشک موتی، تر موتی، اور معشوق کو موتیوں کا گچھا بیان کرتا،
 ان میں معشوق کے حسن کی جگہ چپک کے داغوں کا تصور پیدا ہوتا ہے۔

۳۱۲/۳ یہ شعر مضمون اور اسلوب دونوں اعتبار سے بے نظیر ہے معشوق کی سردمہری تو سب پر ظاہر ہے، لیکن ابھی یہ بات ظاہر نہیں ہے کہ وہ متکلم کی طرف سے اپنے دل میں کینہ بھی رکھتا ہے۔ سردمہری تک تو ٹھیک ہے، کہ ہم معشوق سے یہ توقع کیوں رکھیں کہ وہ ہمارے لئے کسی گرم جوشی کا اظہار کرے۔ لیکن اگر اس کے دل میں ہمارے لئے کینہ ہو، اور یہ بات کھل بھی جائے تو ہم چشموں میں بڑی بے عزتی ہوگی۔ لہذا متکلم تنہا کرتا ہے کہ خدا کرے ہمارے یار دوست (یا رقیب) معشوق کے دل کا حال ٹٹولنے کی سعی نہ کریں کیوں کہ اگر وہ اس کا دل ٹٹولیں گے تو ممکن ہے انھیں پتہ لگے کہ وہ صرف سردمہری نہیں، بلکہ متکلم کی طرف سے کینے میں گرم بھی ہے، یعنی اس سے عملاً اور ذہناً کینہ رکھتا ہے۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ابھی یہ بات خود متکلم پر ثابت نہیں کہ معشوق کے دل میں اس کے لئے کینہ ہے۔ متکلم کو معشوق کے دل کا حال معلوم نہیں، لیکن اسے خوف ہے کہ جس طرح معشوق ہمارے لئے سردمہر ہے، اسی طرح ممکن ہے وہ گرم کینہ بھی ہو۔ یعنی یہ معشوق سے زیادہ خود عاشق کے دل کا چور ہے جو عاشق کے دل میں کھٹک پیدا کر رہا ہے۔

کیا بہ لحاظ مضمون، اور کیا بہ لحاظ قوت تخیل، کیا بہ لحاظ وقوعہ اور کیا بہ لحاظ مطالعہ نفسیات عاشق اپنی طرح کا جواب ہے۔ اس طرح کی تخیل غالب کے یہاں بھی نہیں، اور دل کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔
 میر نے معشوق کو سرگرم کیوں اور جگہ بھی کہا ہے مثلاً۔

اک عمر مہرورزی جن کے سبب سے کی تھی

چاہتے ہیں میر اس کو سرگرم کیوں ہمارا

لیکن یہ شعر زیر بحث شعر کا پاسنگ بھی نہیں، کیوں کہ اس میں کسی قسم کا اسرار، کوئی داخلی تناؤ نہیں۔ ”بہارِ غم“ میں ہے کہ ”گرم کیوں“ کننا یہ ہے ”دشمن قوی“ کا، اور سند میں امیر خسرو کا ایک شعر لکھا

ہے۔ ان معنی کی رو سے میر کے محولہ بالا شعر کا رتبہ بڑھ جاتا ہے، اور شعر زیر بحث کی خوبصورتی میں تو مزید اصناف ہوتا ہی ہے۔ لیکن ”مہرورزی“ کا فقرہ یقیناً بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ ”مہر“ بمعنی ”سورج“ کے لحاظ سے ”مہر گرم“ اس کے ضلعے کا لفظ ہے۔

۳۱۳

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بد نام کریں

۳۱۳/۱ ”ناکام“ کے معنی ہیں ”وہ جس کا مقصد پورا نہ ہو۔“ یہ لفظ فارسی ہے۔ ”کام“ بمعنی ”کرنے کی چیز“ پر اکرتی ہے۔ اس کی اصل سنسکرت میں ”کرم“ ہے۔ یہاں یہ دو لفظ اس خوبی سے استعمال ہوئے ہیں کہ گمان گزرتا ہے دونوں کی اصل ایک ہے۔ اگر سرسری طور پر پڑھیں یا سنیں تو مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب تک ہم سے کوئی کام نہ ہوا، جی چاہتا ہے کچھ کام کر گزریں۔ زبان کو اس طرح اجنبی بنا کر استعمال کرنا بھی استعاراتی کارگزاری ہے۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ اب تک ہم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ لہذا جی چاہتا ہے ایک کام کر ڈالیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ مقصد ہے کیا؟ مصرع ثانی میں بالکل نئی جہت پیدا ہوتی ہے، کہ ہمیں اپنی رسوائی، موت، اور معشوق کی رسوائی منظور ہے۔ گویا معشوق کا التفات، یا معشوق کا وصال مقصود نہیں ہے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ہم رسوا ہو کر مریں اور معشوق بھی رسوا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ اصل مقصود تو ہونی نہیں سکتا۔ لہذا اصل بات یہ ہے کہ ہم معشوق کو حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے، اور نہ ہی اس کامیابی کی کوئی امید باقی ہے۔ لہذا تنگ آمد جنگ آمد کے مصداق اپنی رسوائی اور موت، اور معشوق کو بدنام کرنے کی ٹھان لی ہے۔ یعنی چاہتے کچھ تھے، اور ارادہ کچھ اور ہی کرنے کا ہے۔ اسے زندگی کی مجبوری کہیں، یا نظم و ضبط حیات پر طنز کہیں، یا ضابطہ عشق کے خلاف بغاوت کہیں، ہر طرح بات میں تازگی ہے اور حزن و غم کے ساتھ ساتھ ایک درویشانہ استغنا بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں بھی معنی کی ایک تازہ جہت ہے۔ یہ واضح نہیں کیا ہے کہ رسوا ہونے کے لئے کیا طریقہ اختیار کریں گے۔ اور ”مارے جاویں“ میں اشارہ یہ ہے کہ خودکشی کے بجائے کسی اور شخص، مثلاً قاضی شہر، یا شہر کے لوگوں کے ہاتھوں مرنا مقصود ہے۔ یعنی رسوائی اس درجہ ہو جائے کہ لوگ ہمیں

واجب القتل قرار دے دیں اور جلاد کے ہاتھوں ہماری گردن اتروالیں، یا ہمیں سنگسار کر دیں۔ اب ظاہر ہے کہ ایسے انجام کو پہنچنے کے لئے شدید رسوائی درکار ہوگی، اور ایسی رسوائی حاصل کرنے کے لئے کوئی ایسا کام کرنا ہوگا، جو بے حد مذموم یا قابل اعتراض ہو۔ ایسا کام (۱) معشوق سے اپنے تعلق خاطر کا برملا اظہار یا (۲) دیوانگی کے پردے میں کفر اختیار کرنا ہو سکتا ہے۔ اگر معشوق سے تعلق خاطر کا برملا اظہار کرنے کو در رسوائی بنانا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ معشوق اتنا بلند، یا اس قدر دور اور عامۃً الخلق سے اس قدر پردے میں ہے کہ اس سے عشق کرنا بہت بڑا جرم سمجھا جائے گا۔ اور اگر ارادہ یہ ہے کہ دیوانگی کے بہانے کفر اختیار کیا جائے (مثلاً معشوق کو خدا کہہ دیا جائے) تو بھی بات یہی رہتی ہے کہ معشوق کی ہستی عشق و عاشقی کے علائق سے منزہ ہے، یہی وجہ ہے کہ اگر ہم رسوا ہو کر مارے بھی جائیں گے تو معشوق کو بھی بدنام کر کے چھوڑیں گے۔ یہ بدنامی اس بات پر مبنی نہ ہوگی کہ معشوق بہت ظالم ہے۔ بدنامی اس بات پر ہوگی کہ معشوق جیسے شخص کو، جو علائق سے مبرا اور ماورا ہے عشق کا مرکز بنایا گیا۔

لہذا اپنی رسوائی اور موت سے کوئی نہ کوئی مقصد تو حاصل ہوگا ہی۔ یعنی اتنا تو ہو جائے گا کہ لوگ (اور خود معشوق) جان تو جائیں گے ہم اس کے عاشق تھے۔ اس پہلو کو بہت ہلکا کر کے داغ نے یوں کہا ہے

افشائے راز عشق میں گوزلتیں ہوئیں

لیکن اسے جتا تو دیا جان تو گیا

میر نے معاملے کو زمینی اور آسمانی دونوں رنگ دے دیئے ہیں۔ اس شعر میں ایک طرف تو عشق کا روزمرہ کاروبار ہے، تو دوسری طرف عشق کی پوری مابعد الطبیعیات بھی ہے۔ عاشق اپنی ناکامی پر جھنجھلا کر ایک ایسے کام کا ارادہ کرتا ہے جو شان عاشقی سے تھوڑا بہت بعید ہے۔ لیکن عشق کی شان برقرار رہتی ہے اور معشوق اپنی رسوائی کے باوجود تمام دنیا سے برتر ٹھہرتا ہے۔ عشق مجبور کرتا ہے کہ ہم انسان کی طرح جنس اور یہ بھی چاہتا ہے کہ ہم ایسی موت مریں جو اصلاً اور اصولاً بے مصرف ہو۔ لیکن عشق ہمیں اسی بے مصرف موت کو بخوشی منظور کرنا بھی سکھاتا ہے۔ عشق ہمیں احتجاج کی تعلیم دیتا ہے۔ لیکن اس احتجاج میں زیاں ہمارا ہی ہے۔ پھر بھی، اس زیاں کو اختیار کرتے ہیں اور اسی کو مقصد حیات سمجھتے ہیں۔

معشوق کو بدنام کرنے کی خواہش ایک طرح سے نامناسب اور مرحہبہ عاشقی سے فروتر

ہے۔ لیکن یہ میر کا قلندرانہ مزاج ہے جو کسی بھی چیز کو مطلق تقدیس کا درجہ نہیں دیتا۔ معشوق بذات خود مطلق تقدیس رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اس سے تعلق خاطر کا اظہار کر کے عاشق واجب القتل کیوں ٹھہرتا؟ لیکن اس کے باوجود متکلم اسے تھوڑا بہت آلودہ کر کے چھوڑنا چاہتا ہے۔ معشوق کو بھی اپنی دیوانگی کا ہدف بنانا، یہ میر کا اپنا انداز ہے۔ اس کے برخلاف نظیری کو سنئے۔

بہ بدی درہمہ جا نام بر آرم کہ مباد
خون من ریزی و گویند سزاوار نہ بود
(میں ہر جگہ برائی میں شہرت حاصل کرتا رہتا
ہوں، تاکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور
لوگ کہیں ”یہ شخص تو اس لائق نہ تھا۔“)

نظیری کی ربودگی اور معشوق کو بدنامی سے محفوظ رکھنے کے لئے خود ہر طرح کی بدنامی اور برائی کو اوڑھنا، عشق و استغراق کا وہ درجہ ہے جس کی بلندی ہمارے سروں کو جھکا دیتی ہے۔ لیکن میر کا متکلم روزمرہ کے انسانوں جیسی صفات رکھتا ہے، اور اس کا معشوق انسان سے بلند تر ہوتے ہوئے بھی انسان کی سطح پر متصور ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں ٹھنڈا غصہ اور درویشانہ آہنگ ہے۔ نظیری کے شعر میں عاشق کے نیاز کی معراج ہے۔ دونوں شعرا اپنی اپنی جگہ لاجواب ہیں۔ میر کا شعر البتہ ایسے رنگ کا ہے جس کا پتہ نظیری کے یہاں ہے نہ خسرو کے یہاں، نہ حافظ کے یہاں۔

دیوان پنجم

ردیف ن

۳۱۴

کر خوف کلک خپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں
جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکین کے غضب میں

۳۱۴/۱ ”کلک خپ“ اول، دوم، چہارم مفتوح بروزن مفاعیل ایے فخص کو کہتے ہیں جس کا گھر نہ ہو اور جو سردی کی راتیں الاؤ کے پاس بیٹھ کر گزارے۔ اردو کے مشہور لغات (پلیٹس، آصفیہ، نور) اس لفظ سے خالی ہیں۔ لیکن اس شعر کی خوبی صرف اس بات میں نہیں ہے کہ ایسا نادور لفظ اس میں برتا گیا ہے۔ اس شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ ”کلک خپ“ جیسے بیڑ لفظ کو نہایت خوبی سے اور مناسجوں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ جو شخص راتیں الاؤ یا آگ کے پاس بیٹھ کر گزارے اس کی آنکھیں تو سرخ ہوں گی ہی۔ لیکن غصے میں بھی آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔ لہذا کلک خپ کی سرخ آنکھوں کا جواز وہ آگ ہے جس کے پاس وہ شب بسر کر رہا ہے اور اس کے غضب و برہمی کا جواز اس کی سرخ آنکھیں ہیں۔ پھر کلک خپ کا تعلق آگ سے ہے۔ لہذا مصرع ثانی میں ”جلتے ہیں تر و خشک“ اور کلک خپ میں مناسبت ہو گئی ہے۔ آگ کے بارے میں معلوم ہی ہے کہ وہ اگر بھڑکے تو خشک و تر ہر طرح کی چیز کو جلا ڈالتی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۱۵) ”خشک و تر“ کے معنی ”خوب و زشت“ بھی ہیں۔ اس طرح یہ کنایہ قائم ہوا کہ مسکین کے غصے کی آگ جب بھڑکتی ہے تو اچھے برے دونوں طرح کے لوگ اس کی زد میں آ جاتے ہیں۔

۳۱۵

۸۷۵ حاکم شہر حسن کے ظالم کیوں کہ ستم ایجاد نہیں
خون کسو کا کوئی کرے واں داد نہیں فریاد نہیں

کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا
عالم عشق خرابہ ہے واں کوئی گھر آباد نہیں

لڑنا کا داکہ سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے
میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

۳۱۵/۱ میر کے عام معیار کو دیکھتے ہوئے یہ شعر بہت بلند نہیں۔ لیکن فیض کے مندرجہ ذیل شعر سے
اس کا موازنہ کریں تو کلاسیکی غزل اور فیض کی غزل کا فرق ظاہر ہو سکتا ہے۔

بیداد گروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو درد ر جاتی ہے

فیض کے شعر میں کیفیت ہے لیکن کثرت الفاظ کے باعث، اور مناسبت کی کمی کے باعث بھی
ان کا شعر رتبہ اعلیٰ سے گرا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ہر لفظ کار آمد ہے۔ میر کے یہاں
کیفیت تو ہے ہی معنی کے بھی پہلوں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ شہر حسن کے حاکم کوئی اور لوگ ہیں اور مصرع ثانی میں جن لوگوں کو قاتل بتایا
گیا ہے وہ کوئی اور لوگ ہیں۔ یعنی شہر حسن کے حاکم ظالم اس لئے ہیں کہ شہر حسن کے حاکم تو ظالم ہوتے ہی
ہیں۔ وہ ستم ایجاد اس لئے ہیں کہ نہ صرف وہ خود ظلم کرتے ہیں، بلکہ وہ اوروں کو بھی ظلم کرنے سے نہیں
روکتے۔ کوئی کسی کو قتل کر ڈالے، انھیں اس کی پروا نہیں۔ ان کے ستم ایجاد ہونے کا دوسرا ثبوت یہ ہے۔

ایسے قائلوں کے خلاف ان کے یہاں داد ہے نہ فریاد۔

دوسری بات یہ کہ جب شہر حسن کے عام رہنے والے اس قدر جابر ہیں کہ جب چاہتے ہیں، جس کو چاہتے ہیں، ناردیتے ہیں۔ تو پھر اس شہر کے حاکموں کا کیا حال ہوگا؟ وہ بھلا کس درجہ ظالم و جابر ہوں گے؟

تیسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ کو مکالماتی فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کسی شخص نے کہا کہ شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہیں ہیں۔ اس کے جواب میں مشکلم نے کہا کہ بھلا ایسا کہاں ہے کہ وہ ستم ایجاد نہ ہوں؟ وہاں تو یہ نقشہ ہے کہ خون کس کا کوئی کرے... اس مفہوم کی رو سے لفظ ”ظالم“ شہر حسن کے حاکموں کی صفت نہیں بلکہ کلمہ احتجاج بن جاتا ہے۔ یعنی اے ظالم، تم یہ کیا کہہ رہے ہو؟ بھلا شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہ ہوں؟

لفظ ”واں“ بھی بہت خوب استعمال ہوا ہے، کیونکہ اس کا اطلاق شہر حسن پر بھی ہوتا ہے اور اس کے حاکموں پر بھی۔ فیض کے شعر میں آہنگ نسبتاً پست ہے اور کیفیت میں خود رنجی کا شائبہ ہے۔ میر کا آہنگ بلند ہے اور ان کے یہاں کیفیت احتجاج کی ہے۔ آخری بات یہ کہ میر کے مصرع اولیٰ میں ”ظالم“ کلمہ تحسین و تشدید بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی شہر حسن کے حاکم، ظالم کیا ستم ایجاد ہیں۔

۲/ ۱۳۱۵: یہ شعر بظاہر معمولی ہے، لیکن ذرا غور کیجئے تو اس میں معنی کے عجب پہلو نظر آتے ہیں۔ سب سے پہلے تو ”خوش ظاہر“ پر غور کیجئے اور دیکھئے کہ اضافت کا تعین نہ ہونے کے باعث اور صرف و نحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے بھی، مصرع کی قرأت کئی طرح ہو سکتی ہے۔

۱ کیا کیا مردم، خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

۲ کیا کیا مردم، خوش ظاہر، ہیں عالم حسن میں نام خدا

۳ کیا کیا مردم خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

۴ کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں، عالم حسن میں نام خدا

اب ”خوش ظاہر“ کے معنی پر توجہ کیجئے۔ ۱۔ جو دیکھنے میں اچھے لگتے ہیں۔ ۲۔ جن کا ظاہر اچھا ہے لیکن باطن اچھا نہیں۔ اس تفریق کا ثبوت فارسی محاورے میں تو ہے ہی، اردو میں میر انیس کہتے ہیں۔

کچھ طفل تھے اور تازہ جواں تھے کئی خوش رو
خوش ظاہر و خوش باطن و خوش قامت و خوش خو

اب ”خوش“ کے معنی دیکھئے۔ ۱۔ اچھا۔ ۲۔ نیک۔ ۳۔ پسندیدہ۔ ۴۔ Happy۔
۵۔ عربی میں ”خوش“ کے معنی ”سرین“ یا ”کولہا“ بھی ہوتے ہیں۔ لہذا ”مردم خوش ظاہر“ بدون یا مع
اضافت کے ایک معنی ہوئے۔ ”وہ لوگ جن کے کولہے نمایاں ہیں۔“ یہ تو ظاہر ہے کہ ایران و ہند میں
معشوتوں کے کولہے بھاری اور نمایاں فرض کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ فارسی میں سرین کے لئے جوتشیہات
مستعمل ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں: شمسین محشرزا، کوہ سیم، کج سیم اور سبوع سیم، ۶۔ ہر ابھرا،
شگفتہ۔ مثلاً سعدی

گل ہمیں بچ روز و شش باشد

ایں گلستاں ہمیشہ خوش باشد

فرہنگ آندراج میں ”خوش“ بمعنی ”شگفتہ“ کی بحث میں لکھا ہے کہ جب صحرا اور باغ کو
”خوش“ کہتے ہیں تو گلشن کو بھی خوش کیوں نہ کہیں؟ پھر سند میں فیاض لاجی کا شعر دیا ہے۔

صحرا خوش است و باغ خوش است و چمن خوش است

ہر جا کہ ہست غیر دل تنگ من خوش است

”خوش“ کے معنی پر اتنی بحث کی روشنی میں ”مردم خوش ظاہر“ کی معنویت پر نگاہ ڈالیں تو
معلوم ہوتا ہے کہ اس بظاہر معمولی سے فقرے میں کس قدر تہ ہے۔ اب لفظ ”عالم“ کو دیکھئے۔ دو عالم فرض
کئے ہیں، عالم حسن اور عالم عشق۔ اپنی اپنی جگہ پر یہ جغرافیائی مقام (Physical Space) بھی ہیں،
کیفیت بھی، اور وہ یعنی عالم بھی جو حسن سے عبارت ہے اور عشق سے عبارت ہے۔ یعنی عشق بطور کیفیت
یعنی (Ideal State) اور حسن بطور کیفیت یعنی (Ideal State) اپنا اپنا وجود رکھتے ہیں۔ لیکن چونکہ یہ
”عالم“ بمعنی جغرافیائی جگہ (Space) بھی ہیں۔ اس لئے ان میں اشیا بھی ہوں گی۔ عالم میں ”مردم
خوش ظاہر“ ہیں جن کی تعریف میں محض سادہ سا انشائیہ فقرہ ”کیا کیا“ لکھا ہے۔ لیکن انشائیہ فقرے میں
معنی کی جو کثرت ہوتی ہے، اس پر بس نہ کر کے مصرع کو ”نام خدا“ پر ختم کیا ہے۔ ”نام خدا“ کا فقرہ اس
وقت بولتے ہیں جب کسی بات پر تعجب یا مسرت کا اظہار کرنا ہوتا ہے یا جب کوئی ایسی بات کہی جاتی ہے

جس میں نظر لگنے کا امکان ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”تم نام خدا ابھی جوان ہو“۔ یعنی خدا کا نام لے کر ان آفتوں اور بلاؤں کو رد کرتے ہیں، جن کا امکان ہوتا ہے۔ پھر ”نام خدا“ کہنے سے اگر آفتیں دور ہوتی ہیں تو ظاہر ہے اس چیز میں ترقی بھی ہوتی ہے جس پر نام خدا کہا جاتا ہے۔ غالب کے شعر میں ہے

دیکھئے لاتی ہے اس شوخ کی نخوت کیا رنگ

اس کی ہر بات پہ ہم نام خدا کہتے ہیں

اب نفس مضمون پر آئے۔ عالم حسن میں ایک سے ایک خوش ظاہر شخص ہیں۔ یا عالم حسن میں ایک سے ایک خوب صورت شخص ظاہر ہے۔ اس کے برخلاف عالم عشق ایک خرابہ ہے، جس میں کوئی گھر آباد نہیں۔ گھر تو وہاں بھی ہیں، لیکن گھر بسے ہی اجڑ جاتا ہے۔ ایک ویرانی تو وہ ہوتی ہے کہ جہاں کوئی گھر ہی نہ ہو، اور اس سے بڑھ کر ویرانی یہ ہے کہ گھر تو ہو لیکن بے کلیں ہو۔ یہ بات بھی ہے کہ عالم حسن کی چہل پہل میں عالم عشق کی ویرانی کا بھی حصہ ہے۔ عشق نہ ہو تو حسن بھی نہ ہو۔ عشق خود کو اجازت حسن کا گھر آباد کرتا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق کی تقدیر میں تنہائی اور ویرانی ہے اور حسن کا مرتبہ محفل آرائی اور رونق بزم ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کی ہمیں پھر بھی موجود ہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔

۳/۳۱۵ اس شعر میں مضمون اور معنی کی بہت سی خوبیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو آسمان کو ”طلسم غبار“ کہنا نہایت بدیع اور استعاراتی بات ہے۔ آسمان صرف غبار نہیں ہے بلکہ غبار کا بنا ہوا طلسم ہے۔ یا ایسا غبار ہے جس کو طلسم کے ذریعہ بنایا گیا ہے۔ ”طلسم“ کی معنویت کے بارے میں بحث ۱۲۶/۱ پر ملاحظہ ہو۔ پرانے لوگوں کو بھی یہ بات معلوم تھی کہ آسمان کوئی ٹھوس شے نہیں ہے، بلکہ نظر کا دھوکا ہے، اس معنی میں کہ ہمیں زمین کے اوپر نیلا ہٹ نظر آتی ہے تو ہم سمجھتے ہیں کہ یہ کوئی نیلی چھت وغیرہ قسم کی چیز ہے۔ لیکن درحقیقت آسمان محض ایک نیلگوں بعد (dimension) ہے۔ سماجی استرآبادی کی رباعی ہے

تو آئینہ وجود مائی عدا

یعنی مارا مگر تو اس دید بہ ما

ہر چیز کہ پیدا است نمود است نہ بود

بعد است کیودی اے کہ بنی نہ سما

(اے عدم تو ہمارے وجود کا آئینہ ہے۔

یعنی ہمیں دیکھنا ممکن ہے، لیکن ہمارے ہی

توسط سے۔ ہر چیز جو دکھائی دیتی ہے وہ

نمود ہے نہ کہ بود۔ جو تمہیں نظر آتا ہے وہ

آسمان نہیں، بلکہ نیلا بعد ہے۔)

اس پر شبلی لکھتے ہیں: ”مثلاً ہوا کا گولا جب اٹھتا ہے تو ہم صرف گرد اور خاک کو دیکھتے ہیں، جو

چکر کھا رہی ہے۔ لیکن اس کے اندر جو اصلی چیز ہے، یعنی ہوا، وہ ہم کو نظر نہیں آتی۔ جس چیز کو ہم آسمان

سمجھتے ہیں وہ بعد نظر ہے۔ آسمان نہیں۔ اسی بنا پر حضرات صوفیہ نے دو نام رکھے ہیں۔ نمود یعنی جو چیز نظر

آتی ہے اور اصلی نہیں ہے۔ بود یعنی جو حقیقی ہے اور نظر نہیں آتی۔“

اب میر کے شعر پر واپس آئیے۔ آسمان محض طلسم غبار ہے۔ اس کی حقیقت کچھ نہیں۔ یعنی جو

کچھ ہمیں نظر آرہا ہے، وہ نیلا غبار ہے۔ ایک طلسم ہے۔ لیکن آسمان کے بارے میں یہ بھی فرض کرتے ہیں

کہ یہ ہر وقت چکر میں ہے۔ یعنی آسمان ہمیشہ جد و جہد اور تنگ و دود میں مبتلا رہتا ہے۔ اس کی وجہ پہلے

مصرع میں یہ بتائی کہ آسمان کا واک سے مصروف جنگ ہے۔ ”کا واک“ کے بنیادی معنی ہیں ”کھوکھلا“

چنانچہ خود میر نے بہت پہلے کہا ہے۔

دیوار کہنہ ہے یہ مت بیٹھ اس کے سائے

اٹھ چل کہ آسمان تو کا واک ہو گیا ہے

(دیوان اول)

لہذا آسمان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ کھوکھلا یعنی بے حقیقت ہے۔ (یا پھر وہ لغوی معنی میں کھوکھلا، یعنی

اندر سے خالی ہے۔) اس کھوکھلے پن کے خلاف آسمان کے مصروف جنگ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ ہر

وقت گردش میں ہے۔ لیکن اپنی کا واک کے خلاف آسمان کی یہ جنگ پیش پا افتادہ ہے، یعنی پاؤں کے آگے

پڑی ہوئی چیز ہے۔ جو چیز پاؤں کے آگے پڑی ہوئی ہو وہ کم حقیقت اور بے توقیر، لہذا بے اثر اور فضول

ہوتی ہے۔ (شاعری میں وہ مضامین پیش پا افتادہ کہلاتے ہیں جن میں کوئی ندرت نہ ہو یا جنہیں کسی ندرت

اور بداعت کے بغیر ہی باندھ دیا گیا ہو۔) اپنی کا واک کے خلاف آسمان کی جنگ پیش پا افتادہ اس وجہ سے

ہے کہ (۱) آسان محض ایک طلسم غبار ہے، بے بنیاد شے ہے، یعنی اس کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ کھوکھلا اور بے حقیقت ہے۔ لہذا وہ ہزار جنگ کرے، جدوجہد کرے، لیکن اپنی فطرت نہیں بدل سکتا۔ (۲) دوسری وجہ یہ کہ آسان ایسی عمارت یا دیوار کی طرح ہے جس کی کوئی بنیاد نہیں۔ لہذا وہ اپنی اس کمزوری کے خلاف ہزار جنگ کرے، مگر وہ رہے گا کاواک ہی۔

دونوں صورتوں میں مندرجہ ذیل باتیں مشترک ہیں۔ (۱) آسان (یعنی طبعی آسان، جسے ہم دیکھتے ہیں) بے اصل اور بے حقیقت ہے۔ (۲) اس مشاہدے کو اس شاعرانہ مضمون کے ساتھ ملا کر بیان کیا ہے کہ آسان گردش میں رہتا ہے۔ (۳) آسان یا تو وہ طلسم ہے جس کی بنیاد غبار پر ہے، یا پھر آسان کچھ نہیں، غبار ہی غبار ہے۔ یہ غبار دور سے ہم کو ٹھوس معلوم ہوتا ہے۔ لہذا آسان کا ٹھوس نظر آنا غبار کا طلسم (کرشمہ) ہے۔

اور جو کچھ معنی بیان کئے گئے ان کی شرط یہ ہے کہ ”سے“ کو بمعنی ”کے خلاف“ قرار دیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ”وہ مجھ سے لڑا“، یعنی وہ میرے خلاف لڑا۔ اگر ”سے“ کے معنی ”بہ وجہ“ لئے جائیں (مثلاً ”اس کا منہ غصہ سے سرخ ہو گیا“) تو یہ معنی پیدا ہوں گے کہ آسان اپنی کاواکی کے سبب سے مصروف جنگ و جدل ہے۔ اب ”کاواکی“ کے معنی ”گستاخی، بے راہ روی“ ہوں گے۔ ”کاواک“ کے اصل معنی تو ”کھوکھلا“ ہیں، لیکن جو چیز کھوکھلی ہوتی ہے اسے کم وقعت بھی قرار دیتے ہیں۔ (اس معنی میں کہ وہ اندر سے خالی اگرچہ باہر سے ٹھوس ہے۔) اسی بنا پر ”کاواک“ کو ”گستاخ“ اور من مانی کرنے والا یعنی کردار سے عاری، کے معنی میں بھی استعمال کرنے لگے۔ ”نور اللغات“ میں یہ معنی نہیں ہیں لیکن پلیمس اور اسٹینگاس میں ہیں۔ (”فرہنگ آصفیہ“ میں کاواک درج ہی نہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں ”کاواکی سے“ کے معنی ”کینے پن سے“ بتائے ہیں جو درست ہیں۔)

لہذا اب شعر کے معنی ہوئے کہ آسان جو ہم سے برسر جنگ ہے، اس کی وجہ اس کا سفلہ پن اور کاواکی ہے۔ لیکن آسان کی جنگ جوئی کا کوئی اثر نہ لینا چاہئے۔ اس کی جنگ جوئی ایک معمولی اور بے حقیقت (پیش پا افتادہ) بات ہے۔ آسان تو محض طلسم غبار ہے (دونوں معنی میں، جو شروع میں بیان ہوئے)، اس کی کچھ اصلیت نہیں۔ لفظ ”بنیاد“ یہاں پر خاص اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ آسان بے بنیاد ہے، یعنی وہ ایسی عمارت ہے جو ہوا پر کھڑی ہے، اس کو استقامت نہیں۔ یا وہ اس لئے بے بنیاد ہے کہ اس

کی کچھ اصل و حقیقت نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ آسمان کا لڑنا بے بنیاد ہے، یعنی اس میں کوئی قوت اور اثر نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے ”کچھ اس کی بنیاد نہیں“ میں ”اس“ کی ضمیر ”لڑنا“ کی طرف راجع ہوتی ہے، اور ”جو“ کے معنی ”چونکہ“ بنتے ہیں۔ یعنی تیسرے مفہوم کی رو سے مصرع ثانی کی نثر ہوگی: اے میرا آسمان چونکہ طلسم غبار ہے، اس لئے اس کے لڑنے کی کچھ بنیاد (حقیقت) نہیں۔

دیوان ششم

ردیف ن

۳۱۶

شاید بہار آئی ہے دیوانہ ہے جوان
زنجیر کی سی آتی ہے جھنکار کان میں

۳۱۶/۱ اور ۲۲۸/۴ اور ۲۳۴/۳ میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر نے واؤ عاطفہ کو بظاہر غیر ضروری طور پر، لیکن دراصل بڑی فنی مہارت کے ساتھ کس طرح برتا ہے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں صورت حال اس کے برعکس ہے کہ حرف عطف (اور) مصرع میں محذوف ہے۔ اردو میں حرف عطف یا واؤ عاطفہ کا حذف بہت عام ہے اور یہ فارسی کے علی الرغم خاص اردو کی چیز ہے۔ (میل ملاپ، خط کتابت، آنا جانا وغیرہ) لیکن معطوفہ کا یہ حذف دو الفاظ کے درمیان ہی نظر آتا ہے۔ دو فقروں کے درمیان حرف عطف کا حذف کرنا روزمرہ کا حصہ نہیں، بولنے والے پر منحصر ہے کہ کس جگہ وہ اسے حذف کرے، لیکن اس طرح کہ ناگوار نہ معلوم ہو۔ زیر بحث شعر کے مصرع اولیٰ میں یہی کیفیت ہے کہ لفظ ”اور“ کا حذف نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ بات بالکل پوری ہے لیکن جب غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ ”اور“ محذوف ہے۔ مصرعے کی نثر ہوگی، ”شاید بہار آئی ہے اور دیوانہ جوان ہے۔“

دیوانے کی جوانی کا ذکر یہاں کئی طرح کے معنوی لطف رکھتا ہے۔ ایک طرح تو یہ طنزیہ تناؤ پیدا کرتا ہے کہ دیوانے کی جوانی ہے بھلا کس کام کی، اس کی جوانی کا ذکر اس کی بے چارگی اور مجبوری کو اور

بھی روشن کرتا ہے۔ دوسری طرح دیکھیں تو دیوانے کا شباب (۱) اس کی دیوانگی کا شباب ہے۔ (۲) اس کی قوت اور طاقت کا شباب ہے۔ (۳) جس طرح بہار میں گلشن پر شباب آتا ہے، اسی طرح جنون بھی شدید تر ہو جاتا ہے۔ لہذا ایک طرف گلشن کی جوانی ہے، ایک طرف جنون کا شباب ہے۔ (۴) ”دیوانہ ہے جوان“ کا فقرہ ”جوانی دیوانی“ کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا کم سے کم اس محاورے کی یاد دلاتا ہے۔ اس میں بھی ایک طرح کا طنز ہے۔

”جھنکار“ کا لفظ شعر کے ماحول کے لحاظ سے بہت خوب تو ہے ہی۔ لیکن ”کی سی“ میں یہ نکتہ ہے کہ جھنکار دراصل زنجیر کی نہیں ہے، بلکہ زنجیر کی طرح کی ہے۔ یعنی ممکن ہے کسی اور چیز کی آواز ہو، لیکن لگ رہا ہو کہ زنجیر کی آواز ہے۔ مور کی پکار کا دھیان فوراً آتا ہے، کیونکہ ہمارے یہاں کی بہار دراصل برسات ہوتی ہے اور برسات میں مور خوب بولتے ہیں۔ مور کی آواز کو اس کی جھنکار کہتے ہیں۔ تیر کی آواز کو بھی اس کی جھنکار کہا جاتا ہے۔ ”نور اللغات“ اور ”آصفیہ“ میں مور کی آواز کو ”جھنکار“ (بروزن نگار) لکھا ہے۔ اثر صاحب نے اس پر اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ لکھنؤ میں ”جھنکار“ نہیں بولا جاتا۔ پلیٹس میں ”جھنکار“ کی ایک شکل ”جھنکار“ اور دوسری ”چنگھاڑ“ بتائی گئی ہے۔ لیکن پلیٹس میں مور کی آواز کے معنی میں نہ ”جھنکار“ دیا ہے نہ ”چنگھاڑ“۔ اثر صاحب کہتے ہیں کہ مور کی آواز کو ”چنگھاڑ“ کہتے ہیں۔ اثر صاحب کی بات بالکل درست ہے۔ لیکن مور کی آواز کو ”جھنکار“ بھی کہتے ہیں۔ جیسا کہ اہل پیشہ سے مصدق ہو سکتا ہے۔ تلوار کی آواز کو بھی ”جھنکار“ کہتے ہیں۔ (یہ معنی پلیٹس میں نہیں ہیں لیکن ”نور اللغات“ میں میر انیس کی سند کے ساتھ ہیں۔) ترقی اردو بورڈ پاکستان کے ”اردو لغت“ سے ان سب معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔

موجودہ شعر میں یہ پہلو بھی دلچسپ ہے کہ اس کا متکلم کون ہے؟ وہ کوئی روزمرہ دنیا کے معاملات میں شریک شخص تو نہیں ہو سکتا، ورنہ اسے خود ہی خبر ہوتی کہ بہار آئی یا نہیں؟ وہ تو کہتا ہے کہ شاید بہار آئی۔ لہذا معلوم ہوا کہ وہ خود کسی زنداں میں قید ہے، یا کسی وجہ سے گھر میں بند ہے اور خارجی دنیا کے متعلق اس کی معلومات قرآن و آثار پر مبنی ہے، مشاہدے پر نہیں۔ ایسا شخص بظاہر تو خود ہی دیوانہ ہوگا۔ لہذا یہ شعر ایک دیوانے کی دوسرے دیوانے پر، اور ایک دیوانگی کی دوسری دیوانگی پر رائے زنی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے کان میں زنجیر کی سی جھنکار کا آنا سرود بہ مستان یا دہانیدن کا مصداق ہو، اور یہ آواز سن کر خود

اس پر جنون کی شدت طاری ہو جائے۔ پورے شعر میں کچھ تشویش لیکن اشتیاق اور دے دے دے جوش کی کیفیت ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۱۷/۲۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی دیوانہ نہیں لیکن باہوش شخص ہو۔ ایسی صورت میں ”شاید بہار آئی“ سے مطلب یہ نکلتا ہے کہ بہارا چانک آگئی ہے، جیسے اکثر ہم دیکھتے ہیں کہ سردی اچانک بڑھ جاتی ہے یا گرمی اچانک بڑھ جاتی ہے۔ رات کو سوئے تو کچھ اور موسم ہے لیکن صبح اٹھنے پر موسم بالکل بدلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اب ”دیوانہ ہے جوان“ کا مطلب نکل سکتا ہے کہ دیوانے پر بھی شاید جوانی (یعنی اس کی دیوانگی پر جوانی) طاری ہوگئی اور یہ تشویش کی بات ہے۔

۳۱۷

آئے ہیں میر کافر ہو کر خدا کے گھر میں
پیشانی پر ہے نقشہ زنا رہے کمر میں

اب صبح و شام شاید گریے پہ رنگ آوے
رہتا ہے کچھ جھکتا خوناب چشم تر میں

۸۸۰

عالم میں آب و گل کے کیونکر نباہ ہو گا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

۳۱۷/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں ایک لطف پھر بھی ہے۔ مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) میر کافر ہو کر (کافر ہونے کے بعد کافر ہونے کے باوجود) خدا کے گھر میں آئے ہیں۔ (۲) کافر میر (وہ کافر شخص جس کا نام میر ہے) خدا کے گھر میں ہو کر آئے ہیں۔

۳۱۷/۲ اس شعر میں اشتیاق کی کیفیت اپنا الگ عالم رکھتی ہے۔ ۳۱۶/۱ میں اشتیاق کا رنگ اور تھا، کہ محکم خارجی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں (بہار کی آمد، دیوانے کی جوانی) سے خود کو ہم آہنگ دیکھتا تھا، اور کسی نہ کسی طرح، کسی سطح پر ان تبدیلیوں میں شریک ہونے کا شوق رکھتا تھا۔ زیر بحث شعر میں اشتیاق اس بات کا ہے کہ آنسو، جن میں ابھی رنگین نہیں آئی ہے، کسی طرح رنگین ہو جائیں (تاکہ عشق کی شدت میں بڑھنے کا پتہ چلے، یا تاکہ دامن و آستین رنگین ہو سکیں)۔ اب، جب کہ چشم تر میں (اس میں یہ کنایہ ہے کہ آنکھیں آنسوؤں سے تر پہلے ہی تھیں) تھوڑا بہت خوناب جھمک رہا ہے تو امید ہے کہ صبح و شام (جلد ہی)

آنسو اپنے اصل رنگ پر آجائیں گے۔ مصرع اولیٰ میں ”صبح و شام“ کا روزمرہ اور مصرع ثانی میں ”کچھ جھمکتا“ کا روزمرہ بہت خوب ہیں۔ شعر میں مضمون کچھ نہیں۔ لیکن کنائے اور کیفیت نے اس کی کا احساس نہ ہونے دیا۔

۳۱۷/۳ اس شعر کا اسرار ایسا ہے کہ ہزار تفسیر کے باوجود اس کی فضا دھندلی رہتی ہے۔ ملاحظہ ہو ۵/۲ جہاں بات نسبتاً صاف ہے۔ میر نے اسباب اور سفر کا استعارہ جہاں بھی استعمال کیا ہے، عجب شدت کے ساتھ کیا ہے۔ مصحفی سے موازنہ کریں تو فرق صاف محسوس ہوتا ہے۔

ملک ہستی سے جو جاتے ہیں جریدہ ہو کر
راہ میں اپنا سب اسباب لٹا جاتے ہیں

سفر عشق سے غارت زدہ آیا ہوں نہ پوچھ
راہ میں میرا بھی اسباب لٹا کیا کیا کچھ
مصحفی کے مندرجہ بالا شعروں میں ”اسباب“ کچھ خاص کارگر نہیں۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ”اسباب“ کچھ ایسی ہی شدت کا حامل ہے جیسی کہ نظیری کے اس شعر میں ہے۔
ضرر بہ مال نظیری پیش ہیں نہ رسد
کہ او بہ وادی درختش بہ منزل افتاد است
(پیش ہیں نظیری کے مال کو کچھ نقصان نہیں پہنچ سکتا۔
وہ خود تو وادی میں (سرگرداں) ہے، اور اس کا
سامان سب منزل پہنچ چکا ہے۔)

نظیری اور میر دونوں کے یہاں صورت حال پر اسرار ہے، اور ”مال“ یا ”اسباب“ کی نوعیت کھلتی نہیں۔ نظیری کے شعر میں شاید خود پر کچھ طنز بھی ہے۔ میر کے شعر میں غالباً انسان کی بنیادی اور ازلی تنہائی کا ذکر ہے، کہ انسان کو اس دنیا میں زندگی گزارنے کے لئے جس طرح کے اسباب کی ضرورت ہے، وہ اسے نصیب نہیں۔ یہ اسباب کیا ہے؟ عقل و خردمندی، یا ایک طرح کا تعمیر جنون، یا استقامت، یا توجہ باری

تعالیٰ کی دولت، یا وصول الی اللہ کا راستہ، کوئی بھی چیز یا چیزیں، جن کی بنا پر زندگی میں کوئی مقصد ہو، معنویت ہو، یا کم سے کم اتنا تو ہو کہ اس دنیا میں جو مسائل و مصائب پیش آنے ہیں، ان کا مقابلہ کرنے اور ممکن ہو تو ان پر قابو پانے اور انہیں حل کرنے کے ذرائع ہوں۔

راشد کی بے مثال نظم ”سفر نامہ“ میر کے شعر پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ اس نظم میں انسان کو خدا اپنا نائب بنا کر زمین پر بھیجتا ہے، لیکن انسان کا آنا اتنی جلدی جلدی میں ہوتا ہے کہ اسباب زندگی کی تمام ضروری چیزیں وہیں چھوٹ جاتی ہیں۔ راشد کی نظم میں بنی آدم کو خلا باز (Astronaut) کے استعارے کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ خدا گویا اس خلائی سفر کا بانی مہمانی ہے۔ اور انسان وہ خلا باز ہے جو خدا کی طرف سے زمین کو کسی نوآبادی کی طرح بسانے اور مسخر کرنے کے لئے بھیجا جا رہا ہے۔ لیکن بانی سفر کی گفتگو اور اپنے منصوبے میں اس کا انہماک ان کی توجہ کو اس قدر شدت سے اپنی گرفت میں لئے ہوئے تھے کہ خلا بازوں کو پوری تیاری کا وقت نہ ملا۔ یہاں تک کہ روانگی کی گھڑی آگئی، اور انھیں پورے ساز و سامان کے بغیر ہی نئی دنیا کی تسخیر کے لئے جانا پڑا۔

بڑی بھاگ دوڑ میں

ہم جہاز پکڑ سکے

اسی انتشار میں کتنی چیزیں

ہماری عرش پہ رہ گئیں

وہ تمام عشق - وہ حوصلے

وہ مسرتیں - وہ تمام خواب

جو سوٹ کیسوں میں بند تھے!

(گماں کا ممکن)

غالب نے اپنے ایک شعر میں چھوٹے ہوئے سامان کو زندگی کے ایسے تجربے کا استعارہ کیا ہے جہاں ہم اپنی ہی بھوک اور جلد بازی کی بنا پر اپنا نقصان کر لیتے ہیں۔ زندگی کس قدر قیمتی اور کس قدر حقیر شے ہے، ہم اس کے لئے کتنی تک و دو کرتے ہیں، اور یہ کس طرح اچانک ختم ہو جاتی ہے، اور ہمارا مال اسباب، جو ذریعہ سفر حیات تھا، دھراکا دھرا رہ جاتا ہے۔

رہرو تھی در رفتہ بہ آہم غالب
 توشنہ بر لب جو ماندہ نشانست مرا
 (اے غالب میں اس پیاس کے جلے
 ہوئے مسافر کی طرح ہوں جو) پانی پینے
 کی جلدی کے باعث (ڈوب گیا ہے، اور
 میرا سامان جو کنار دریا پر چھوٹ کر رہ گیا
 وہی میری نشانی ہے۔)

یعنی وہ بے جان اسباب، جو گم نام رہے گا، وہی شکلم کا نشان ہے۔ میر کے شعر میں شکلم
 موجود ہے، لیکن اس کے پاس سامان کچھ نہیں، دونوں ہی اس دنیا میں انسان کی کم وقتی، بے چارگی اور
 رائیگانی کی علامت ہیں۔ غالب کے شعر میں المیہ کی شدت ہے تو میر کے یہاں کائناتی نظام میں مضمحل
 انتشار پر ماتم اور طنز ہے۔ راشد کی نظم میں میر کے شعر کی گویا شرح ہے، لیکن راشد کے یہاں طنز کی تلخی
 زیادہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۵۶/۳۔

۳۱۸

آنکھ لگی ہے جب سے اس سے آنکھ لگی زہار نہیں
نیند آتی ہے دل جہمی میں سو تو دل کو قرار نہیں

خالی پڑے ہیں دام کہیں یا صید دشتی صید ہوئے
یا جس صید اقلن کے لئے تھے اس کو ذوق شکار نہیں

سبزہ خط کا گرد گل رو بڑھ کانوں کے پار ہوا
دل کی لاگ اب اپنی ہو کیوں کردہ اس منہ پہ بہار نہیں

۳۱۸/۱ مضمون کچھ خاص نہیں ہے، لیکن ”آنکھ لگنا“ کے بچاؤ کے کوو معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔
مومن نے بھی کوشش کی، لیکن ان کے شعر میں تصنع ہے، کیونکہ احباب میں چرچا ہو جانے کا ذکر صاف ظاہر
کرتا ہے کہ خیر دینا مقصود ہے، حال دل بیان کرتا نہیں۔

آنکھ نہ لکنے سے احباب نے

آنکھ کے لگ جانے کا چرچا کیا

مصرع اولیٰ میں ”شب“ بھی فضول ہے۔ بعض لوگوں نے اسے ”سب“ پڑھا ہے۔ لیکن
”احباب“ خود جمع ہے، اس کے ساتھ ”سب“ کوئی بہت معنی خیز نہیں۔ میر کے شعر میں البتہ ”نیند“ اور ”سو
تو“ (بمعنی ”سونے والو“) کا ضلع غیر متوقع اور بہت دلچسپ ہے۔

۳۱۸/۲ یہ شعر بھی عجب اسرار کا حامل ہے۔ یہ بات خوب ہے کہ تمام جانور صرف اس لئے بنے ہیں کہ
معتوق ان کا شکار کرے، خسرو نے اس مضمون کو نہایت کمال تک پہنچا دیا ہے۔

ہم آہوان صحرا سر خود نہادہ برکف
 بہ امید آں کہ روزے بہ شکار خوانی آمد
 (جنگل میں تمام آہوا اپنے اپنے سر ہتھیل پر لئے
 اس دن کے انتظار اور امید میں ہیں جب تو
 شکار کو آئے گا۔)

میر نے ”جس صید اقلن کے لئے تھے“ کہہ کر خسرو کی پوری بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسرار یہ
 ہے کہ جس صید اقلن کے لئے یہ سب جانور بنے تھے اس کو شوق شکار کیوں نہیں؟ میر نے اسی مضمون کو اسی
 دیوان میں پھر سے کہا ہے، لیکن بات وہاں بھی صاف نہیں ہوتی۔

اب ذوق صید اس کو نہیں ورنہ پیش ازیں
 اودھم تھا وحش و طیر سے اس کے شکار میں

امکانات کی کثرت کے باعث شعر دلچسپ ہو گیا ہے۔ (۱) اب اس نے معشوقی ترک کر دی
 ہے۔ (۲) اب اس کا دل معمولی شکار میں نہیں لگتا۔ (ملاحظہ ہو ۱/۲۵۹) (۳) اب اس کی توجہ صرف اپنی
 طرف ہے۔

مصرع اولیٰ میں لفظ ”کہیں“ کی نشست اچھی رکھی ہے۔ اس کی نثریوں ہوگی ”دام خالی
 پڑے ہیں۔ یا صید دشتی کہیں صید ہوئے۔“ یعنی ایک امکان اس مصرعے میں بھی بیان کر دیا ہے کہ سارے
 جانور شاید شکار ہو چکے، اب کچھ بچا ہی نہیں ہے۔ لفظ ”صید“ دونوں جگہ الگ الگ معنی میں ہے۔ پہلا
 ”صید“ بمعنی ”وہ جانور جن کا شکار کیا جاتا ہے“، اور دوسرا ”صید“ بمعنی ”شکار، گرفتار“ وغیرہ۔

۳۱۸/۳ یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عمر کے آخری زمانے میں بھی میر ایسے
 مضمون باندھ لیتے تھے جن میں ”مصری کی کھسی“ بننے کا پہلو ہو۔ معشوق کا سبزہ خطا بہت بڑھ گیا ہے،
 لہذا اس کا حسن گھٹ گیا ہے۔ ایسے میں اس سے لگاؤ کیوں کر ہو؟ ”بہار“ کا لفظ یہاں بہت عمدہ ہے۔
 معشوق کا چہرہ ”گل“ ہے۔ لیکن اس کو سبزہ خطا نے اس طرح گھیر لیا ہے کہ اس کا حسن (یعنی ”گل“)
 چھپ گیا ہے۔ سبزے کی کثرت بھی بہار ہی میں ہوتی ہے، لیکن اتنا سبزہ کس کام کا کہ اصل بہار چھپ

جائے؟ گویا بہار کی کثرت نے بہار کو ضائع کر دیا۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ سبزے کو بیگانہ کہتے ہیں۔ لہذا جب بہت سے بیگانے جمع ہو گئے تو معشوق کی قدر رکھٹ گئی۔

سبزہ خط کے کانوں کے پار نکل جانے کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ داڑھی اور سر کے بالوں میں فرق ہی باقی نہ رہا، گویا ایک پھول تھا اور ہزاروں کانٹے یا گھاس کی پیتیاں اسے گھیرے ہوئے تھیں۔

شکارنامہ دوم

ردیفان

۳۱۹

جو جو ظلم کئے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جراثیم کھائے ہیں

۸۸۵

تج دروغ نہیں ہے اس کی بسمل کہ میں کسو سے بھی دروغ نہیں ہے = رکتی
ہیں تو شکار لاغر ہم پر ایک امید پر آئے ہیں

تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی
ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں

۳۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ”داغ جلانا“ بمعنی ”داغ لگالینا“ البتہ بہت دلچسپ ہے۔ تمام
لغات اور ڈاکٹر برکاتی کی فرہنگ اس سے خالی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۳۔

۳۱۹/۲ شکار لاغر کا مضمون نظیری اور بیدل اس خوبی سے باندھ گئے ہیں کہ جواب مشکل تھا
آں شکارم من کہ لائق ہم بہ کشتن عیسم

شرم می آید مرا ز اں کس کہ جلا دمن است
نظیری

(میں وہ شکار ہوں کہ مارنے کے بھی قابل نہیں ہوں۔)

مجھے تو اس شخص سے شرم آتی ہے جو میرا قاتل ہو۔)

بہ آں بضاعت عجزم کہ گاہ بسمل من
بجائے خون عرق از تیغ قاتل افتاد است

بیدل

(میں ایسی بضاعت عجز والا ہوں کہ میرے قتل کے وقت)

تیغ قاتل سے خون کے بجائے شرمندگی کا پسینہ پٹکا۔)

بیدل کی مضمون آفرینی کے سامنے نظیری کی کیفیت بھی ماند پڑ گئی ہے۔ لیکن میر نے پورا منظر

نامہ بنا کر بالکل نئی بات رکھ دی ہے کہ معشوق کی تلواریں کسی بھی چیز کے سامنے رکھی نہیں ہے۔ دور دور سے لوگ شوق قتل میں جوق در جوق جمع ہو رہے ہیں۔ ہم تو شکار لاغر ہیں، لیکن چونکہ معشوق کی تلواریں بلیغ نہیں کرتی، اس لئے امید لے کر آئے ہیں۔ ”ایک امید“ کا ابہام بہت عمدہ ہے، کیونکہ اس میں یہ اشارہ ہے کہ اپنی لاغری کے باوجود اپنی کسی بات پر اعتماد بھی ہے کہ اس کی بنا پر قاتل کی نظر پر چڑھ جائیں گے۔ بات کہنے کا انداز روزمرہ کی گفتگو کا ہے۔ اس کی بنا پر مضمون میں اور بھی تیزی پیدا ہو گئی ہے۔

شکار لاغر کے مضمون کو ایک اور رنگ میں میر نے دو جگہ کہا ہے

اسیر جرگے میں ہو جاؤں میں تو ہو جاؤں

وگر نہ قصد ہو کس کو شکار لاغر کا

(دیوان دوم)

کنج میں دام گم کے ہوں شاید

صید لاغر کو بھی شکار کرے

(دیوان ششم)

دونوں شعرا اچھے ہیں، لیکن شعر زیر بحث میں منظر نامہ اور شوقِ نچر اور ”ایک امید“ کا ابہام،

یہ سب مل کر اسے بقیہ دونوں سے بلند کرتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے زیر بحث شعر میں ”پر“ اور ”پر“ کی تکرار بہت خوب ہے۔ ”پر“ اور ”شکار“ میں ضلع کا ربط تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کریں کہ دوسرے ”پر“ کو ”آئے“ کے ساتھ ملا کر پڑھنا پڑتا ہے اور ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ یہ ”پر+آئے“ نہیں بلکہ ”پر آئے“ (بمعنی ”غیر“) ہے۔ یعنی مشکل کو اپنے پر آئے ہونے کا احساس ہے مندرجہ ذیل نثر پر غور کریں۔

ہیں تو شکار لاغر، پر ایک امید (ہے)۔

(افسوس کہ ہم) پر آئے ہیں۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا معنی حقیقی نہیں ہیں۔ لیکن غیر حقیقی معنی کا التباس ہونا بھی شعر کا لطف ہے، کیونکہ اس سے تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۳۱۹/۳ یہ شعر گویا ۲۲۴ کے جواب میں کہا گیا ہے۔ خود کو جوگی تو کئی بار کہہ چکے ہیں (مثلاً ۸/۳ اور ۱۵/۱) لیکن یہاں کیفیت نرالی ہے۔ سپاہی بنا بھی ایک سوانگ تھا اور جوگی بنا بھی سوانگ ہے۔ جوانی کی رات انہیں سوانگوں میں کاٹ دی۔ اپنی اصلیت نہ خود پر ظاہر کی اور نہ کسی پر ظاہر ہونے دی۔ شعر میں محزونی ہے، لیکن خود کو ظاہر اور ثابت کرنے کا ارادہ اب بھی نہیں ہے۔ یہ بھی اپنی طرح کا اسرار ہے۔

جوانی تو رات ہے ہی، لیکن اسے ”تھوڑی رات“ کہہ کر یہ کنایہ رکھا ہے کہ (۱) جوانی واقعی بہت تھوڑی تھی یا (۲) بہت کم معلوم ہوتی تھی۔ یعنی جوانی یوں گزری گویا بہت کم تھی اور جلد ختم ہو گئی۔ مصرع اولیٰ میں تاسف ہے تو مصرع ثانی میں اپنی تھوڑی بہت تعریف بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے لوگ کسی بات کی شرح کرنے کے پہلے ”آہ“ یا اس طرح کا کوئی لفظ لکھتے تھے۔ اس اعتبار سے ”آہ“ گویا حرف شرح ہے۔ یعنی ”جوانی یوں کاٹی“ شرح ہے ”تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی“ کی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ سپاہی ہونا یا جوگی بننا ”رات کے“ کام ہیں دن کے نہیں۔

ردیف واؤ

دیوان اول

ردیف واؤ

۳۲۰

فلک نے گر کیا رخصت مجھے سیر بیاباں کو
نکالا سر سے میرے جائے مو خار مغیلاں کو

نہیں ریگ رواں مجنوں کے دل کی بیقراری نے
کیا ہے مضطرب ہر ذرہ گرد بیاباں کو

وہ تخم سوختہ تھے ہم کہ سرسبزی نہ کی حاصل
ملایا خاک میں دانہ نمط حسرت سے دہقاں کو

۸۹۰

ہوا ہوں غنچہ پڑمردہ آخر فصل کا تجھ بن
نہ دے برباد حسرت کھٹے سرد گر بیاں کو

صدائے آہ جیسے تیر جی کے پار ہوتی ہے
کسو بے درد نے کھینچا کسو کے دل سے پیکاں کو

۳۲۰/۱ یہ اشعار تیس شعروں کے دوغزلے سے نکالے گئے ہیں۔ ایک دو کے سوا دوغزلے کا ہر شعر استادانہ مہارت اور قادر الکلامی کا نمونہ ہے۔ ایسی شخص زمین میں خاصہ بلند پایہ دس شعر بھی نکالنا مشکل ہے، کجا کہ پچیس تیس شعر۔ لیکن نوجوان میر نے اس بے رنگ زمین کو بھی رنگین کر دیا۔ شاید اسی وجہ سے کہ اس خازن میں سرسبز شعر ہونا مشکل ہے، میر کے اکثر معاصرین نے اس زمین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف درد اور بقا کے یہاں پانچ پانچ چھ شعر ملتے ہیں۔ بقا اچھے شاعر تھے، انھیں میر کا ہم پلہ، بلکہ میر سے بہتر ہونے کا دعویٰ تو تھا ہی، انھیں مشکل زمینوں کا شوق بھی تھا، لیکن اس زمین میں وہ کوئی عمدہ شعر نہ نکال سکے۔ درد کے شعر البتہ حسب معمول تقریباً سب کے سب اعلیٰ پائے کے ہیں۔ یہ زمین دراصل شاہ حاتم کی ایجاد کردہ معلوم ہوتی ہے۔ شاہ حاتم نے اور پھر جعفر علی حسرت نے اس میں اچھے شعر لکھے ہیں۔ حاتم کا مطلع بہت خوب ہے۔

میں پینائش کیا مجنوں مفت یکسر بیاباں کو

نہ پہنچا دامن صحرا مرے چاک گریباں کو

یہ غزل ۷۸ کے ۱ ہے۔ اس وقت سودا، یقین، قائم، تاباں، سب موجود تھے لیکن ان لوگوں نے اس زمین کو ہاتھ نہیں لگایا۔ تاباں کے تو آخری دن تھے، شاید اس لئے وہ ادھر متوجہ نہ ہوئے ہوں۔ لیکن دوسرے معاصرین میر میں سے اکثر کا اس زمین کی طرف ملفت نہ ہونا شاید اسی وجہ سے ہے کہ زمین بظاہر بجز تھی۔

میر کے مطلع میں ”بیاباں“ کا قافیہ پہلے مصرع میں ہے، اور بظاہر کسی خاص بات کی توقع نہیں پیدا کرتا۔ ہاں یہ بات دلچسپ ہے کہ فلک کو کسی باعث حکم سے اتنی محبت ہے کہ اس کے جنون کو کم کرنے کے لئے (یا جنون کو مکمل کھیلنے کا موقع دینے کے لئے) اسے بیاباں کی ”سیر“ کو رخصت کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں غیر معمولی پیکر سامنے آتا ہے، کہ حکم کے سر پر بول کے کانٹے بالوں کی جگہ اگا دیئے۔ کانٹے تو پاؤں میں گڑتے ہیں یا گڑیں گے، پھر انھیں سر سے اگانے کا مقصد کیا ہو سکتا ہے؟ پہلی بات تو یہ کہ یہ تسم نظر لینی تھی، ایک ظالمانہ مذاق تھا۔ دوسری بات یہ کہ سر سے کانٹے اگانے میں اشارہ تھا کہ صحرا کی راہ سر کے بل طے کرو۔ تیسری بات یہ کہ وحشت میں بال کھڑے ہو جاتے ہیں، یہاں سر سے نوک دار کانٹے اگا کر وحشت کی مستقل علامت قائم کر دی۔ چوتھی بات یہ کہ جنون میں دماغ تو خراب ہوتا ہی ہے،

سر سے کانے نکال کر شکل بھی بگاڑ دی۔ غرض جس طرح بھی دیکھیں، پیکر نے شعر کو غیر معمولی کر دیا ہے۔
تکلم کا لہجہ بھی قابلِ داد ہے۔ اس میں جھنجھلاہٹ بھی ہے، بے چارگی بھی اور خود پر زہر خندہ کا احساس بھی۔
اس مضمون کو قائم اور شاہ نصیر نے بھی برتا ہے۔

آوارگانِ غم کے سروں پر نہ جانِ بال
نکلی ہیں سر سے پھوٹ کے نوکیں یہ خار کی
(قائم)

دشت و حشت خیز میں رکھا قدم جس روز سے
سر کے موٹکے مرے خار مغیلاں کی طرح
(شاہ نصیر)

لیکن دونوں ہی شعروں میں وہ لطف نہیں جو میر کے شعر میں آسان کو قائل (Active agent) یا جدید اصطلاح میں (Subject) کے طور پر پیش کرنے سے حاصل ہوا ہے۔

۳۲۰/۲ اس مضمون کو غالب نے دوبار استعمال کیا ہے۔

بے پردہ سوئے وادی مجنوں گزر نہ کر
ہر ذرے کے نقاب میں دل بے قرار ہے

جب بہ تقریب سفر یار نے محملِ باندا
پیش شوق نے ہر ذرہ پہ اک دلِ باندا

ارتکاز اور کفایت الفاظ کے لحاظ سے غالب کے دونوں شعر میر سے بڑھ کر ہیں۔ لیکن اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ میر کے یہاں ”ریگ رواں“ البتہ ایسا پیکر ہے جس کا جواب غالب کے شعروں میں نہیں۔ ریگ کو رواں کہہ کر میر نے اضطراب کے لئے دلیل بھی مہیا کر دی ہے۔ غالب کا استعارہ بہر حال میر سے بڑھ گیا ہے، یہ اس لئے کہ استعارے کو دلیل کی حاجت نہیں ہوتی۔ میر نے ”ریگ رواں“ کہہ کر دلیل تو مہیا کر دی، لیکن استعارے کا زور گھٹ گیا۔

۳۲۰/۳ خود کو ختم سوختہ کہنا ہی کیا کم تھا کہ دہقان کو بھی دانے سے تشبیہ دے دی اور نظام کائنات پر طنز مکمل کر دیا۔ دہقان کا کام ہے دانہ بونا (یعنی دانے کو خاک میں ملانا) یہاں اس کا عکس ہوا، کہ میرے ختم سوختہ ہونے کے باعث دہقان کی کھیتی پھل پھول نہ سکی سرسبزی کی حسرت نے دہقان کو تباہ کر ڈالا، گویا اس کو دانے کی طرح خاک میں ملا دیا۔

یہ سوال غیر ضروری ہے کہ اگر متکلم ختم سوختہ ہے تو دہقان کون ہے؟ یہ پورا شعر دراصل اپنی جگہ پر ایک استعارہ ہے، متکلم کی بے نصیبی اور نامرادی کا، اور اس بات کا کہ جس جس نے متکلم سے کوئی توقع باندھی وہ مایوس ہی ہوا۔ شعر کا زور اس کے استعارے اور طنز میں تو ہے ہی، اس مضمون میں بھی ہے کہ متکلم تباہی بے نصیب اور نامراد نہ تھا۔ وہ لوگ بھی نامراد ہوئے جو اس سے منسلک ہوئے۔ اگر متکلم عاشق ہے تو دہقان معشوق بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے چاہا تھا مجھے درس عشق خوب پڑھائے، عشق کے درد و سوز میں مجھے خوب پختہ کرے۔ لیکن میں اس بیج کی طرح نامراد تھا جو جل جانے کے باعث برگ و بار نہیں لاسکتا۔ لہذا عشق کے منازل مجھ سے سر نہ ہوئے اور معشوق کو حسرت و مایوسی نصیب ہوئی۔ عجیب و غریب شعر ہے۔ سب پر طرہ یہ ہے کہ دہقان کی تباہی کا بھی ذمہ دار خود کو ٹھہرایا ہے۔ یعنی ختم سوختہ ہونے کے باوجود اتنی قوت موجود تھی کہ دہقان کو خاک میں ملا ڈالا۔

۳۲۰/۴ ”حسرت کشتہ و سر در گریاں“ کی ترکیب خوب ہے۔ یہ انداز بہت عمدہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں خود کو واحد متکلم کی حیثیت میں پیش کیا۔ پھر دوسرے مصرعے میں خود کو واحد غائب کے صیغے میں بیان کیا۔ اس طرح کلام میں زور بڑھ جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ خود کو چار طرح بیان کیا ہے، (۱) غنچہ پڑمردہ (۲) آخر فصل کا (۳) حسرت کشتہ اور (۴) سر در گریاں۔ ان سب میں ربط ہے، یہ محض یوپی نہیں جمع کر دئے گئے ہیں (جیسا کہ جوش اور فراق کے یہاں اکثر ہوتا ہے) غنچہ اس لئے پڑمردہ ہے کہ پھول نہ بن سکا (یعنی دل کی کلی نہ کھل سکی) پھول نہ بننے کی وجہ یہ ہے کہ کلی آخر فصل میں نکلی۔ جب تک کھلنے کی نوبت آئے فصل بہار ہی جا چکی تھی۔ حسرت کشتہ ہونے کی وجہ ظاہر ہے۔ اول تو یہ ہے کہ کلی کھل نہ سکی، پھول بننے کی حسرت دل ہی میں رہ گئی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ آخر بہار میں کھلنے کے باعث بہار کا لطف اٹھانے سے محروم رہی۔ سرور گریاں کہنے کی کئی دجہیں ہیں۔ کلی پہ وجہ پڑمردگی سر جھکائے ہوئے ہے۔ یعنی اپنی پڑمردگی پر شرمندہ

ہے۔ کسی سے آنکھیں چار نہیں کر سکتی۔ دوسری بات یہ کہ کلی اپنے انجام کی فکر میں سرنگوں ہے۔ تیسری وجہ یہ کہ پشمرہ کلی بہر حال سرنگوں رہتی ہے۔ چوتھی وجہ یہ کہ غنچے کو دلگیر کہتے ہی ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ عام طور پر معشوق کو گل کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ معشوق کے جگر میں خود کو غنچے سے تشبیہ دی ہے۔ مزید مناسبت یہ کہ مرجھائی ہوئی کلی کی چٹاں ہوا میں بکھر جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے کہا کہ معشوق مجھے برباد نہ کر دے (ہوا میں بکھیر نہ دے) ہر طرف مناسبتوں اور ربط در ربط کا کرشمہ ہے۔

۵/۲۰ دل سے پیکان کو کھینچنا تو درماں اور مرہم رسانی کے عالم کی چیز ہے۔ پھر پیکان کے کھینچنے والے کو بے درد کیوں کہا؟ اس کے کئی جواب ہیں اور سب ہی شعر کی نزاکت میں اضافہ کرتے ہیں۔ (۱) ہتھیار کی نوک اگر گہرائی میں پیوست ہو تو اسے کھینچ کر نکالنے میں تکلیف ہوتی ہی ہے، بعض اوقات یہ تکلیف خود زخم کی تکلیف سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ اور اگر ہتھیار کے دونوں طرف دھار ہو تو زخم سے باہر آتے آتے وہ جسم کو اور بھی کاٹ ڈالے گا۔ (۲) پیکان کا دل پیوست ہو جانا اور پیوست رہنا ہی بہتر ہے۔ پیکان کو نکال لے لیں تو خلش نکل جائے گی، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیر نیم کش کو

یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

(ممکن ہے غالب کو خیال یہیں سے ملا ہو۔) (۳) ممکن ہے دل سے پیکان کو کھینچ کر نکالنے والا وہی شخص ہو جس نے آہ کی ہے۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ پیکان کی خلش سے تنگ آ کر پیکان ہی کو دل سے نکال ڈالا، (عشق و ہجر کے شدائد سے تنگ آ کر عشق ہی ترک کر دیا)۔ لیکن یہ عمل بے دردی ہی کا عمل تھا، کہ ایک تو یہ ہمت کہ عشق ترک کر دیا، اور دوسری بات یہ کہ پیکان کو کھینچ نکالا تو تکلیف بہر حال ہوئی لہذا دل سے آہ بلند نکلی۔ (۴) ممکن ہے پیکان کھینچنے والا چارہ گریانا صبح ہو۔ چارہ گرا اور ناصح کا بے درد ہونا مسلمات شعر میں سے ہے۔

”کھینچنا“ اور ”آہ“ میں ضلع کا ربط ہے۔ آہ، تیر، جی، پار، بے درد دل، پیکان میں مراعاتِ نظیر ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ یہ صورت حال بہت عمدہ ہے کہ پیکان کہیں کسی کے سینے سے کھینچا ہے اور تیر منکمل کے سینے کے پار ہو رہا ہے۔

۳۲۱

خط لکھ کے کوئی سادہ نہ اس کو ملوں ہو
ہم تو ہوں بدگمان جو قاصد رسول ہو

چاہوں تو بھر کے کوئی اٹھالوں ابھی تمہیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

دل لے کے لونڈے دلی کے کب کا پچا گئے
اب ان سے کھائی پی ہوئی شے کیا وصول ہو

۳۲۱/۱ مصرع اولیٰ میں تھوڑی سی تعقید ہے۔ ”سادہ“ دراصل ”خط“ کی صفت ہے یعنی کوئی اگر اسے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیج دے تو اس میں ملول ہونے کی بات نہیں۔ یعنی اگر ذور شوق کا بیان نہ ہو سکے اور صرف سادہ کاغذ ہی بھیج کر دلی کی تسلی کر لی جائے تو رنجیدہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہاں تک معنی یہ نکلتے ہیں کہ شاعر شوق کی حد تو ہے نہیں، اس لئے خط نہ لکھا سادہ کاغذ بھیج دیا تو بھی کوئی ہرج نہیں ہے ذرا مزید غور کریں تو مصرع اولیٰ کے دو معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ پہلے معنی کی رو سے ”سادہ“ کو ”خط“ کی صفت نہیں بلکہ مکتوب نگار کی صفت قرار دیا جائے گا۔ پہلے معنی یہ ہوئے کہ جو اس کو خط لکھ کر ملول نہ ہوگا وہ سادہ (احتمالاً) ہی ہوگا۔ دوسرے معنی کو قائم کرنے کے لئے مصرع میں استفہام انکاری فرض کیجئے۔ اب نثر یوں ہوگی ”اس کو سادہ خط لکھ کر کوئی ملول نہ ہوگا؟“ (یعنی ممکن نہیں کہ ملول نہ ہو۔ ملول ہوگا اور ضرور ہوگا)

ان تینوں معنی کے جواز کے لئے مصرع ثانی میں بالکل نئی بات سامنے آتی ہے قاصد کے متعلق ہمیشہ بدگمانی رہتی ہے کہ وہ خط کھول کر پڑھ لے گا۔ اس لئے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیجنا بہتر ہے۔ قاصد اگر پیغمبر کے مرتبے کا بھی ہو تب بھی میں تو بدگمان ہی رہوں گا کہ وہ میرا خط پڑھ لے گا۔

”رسول“ کے بھی معنی پیام برہوتے ہیں، خاص کر وہ جو کوئی تحریر لائے۔ اس طرح ”قاصد رسول ہو“ میں عمدہ ایہام ہے اگر سادہ خط بھی بھیجا تو قاصد پر شک رہے گا کہ وہ اس سے کچھ نہ کچھ معنی نکالے گا، یا یہ انفس تو بہر حال رہے گا کہ اگر قاصد پر خط کھول لینے اور پڑھ ڈالنے کا شک نہ ہوتا تو سادہ کا غذ کے بجائے اپنا حال دل لکھ کر بھیجتے۔ لہذا دونوں صورتوں میں ملال رہے گا۔ اور اگر خط میں کچھ لکھ ہی دیا ہے۔ تب بھی ملال ہوگا، کیوں کہ قاصد پر یہ شک بہر حال ہے کہ وہ خط پڑھ لے گا۔

”خط“ بمعنی ”چہرے کے بال“ اور ”سادہ“ بمعنی ”وہ شخص جس کے چہرے پر بال ابھی نہ اگے ہوں“ میں ضلع کا ربط نہایت خوب ہے۔ ”قاصد“ اور ”رسول“ کی مناسبت ظاہر ہے۔ غضب کا مطلع کہا ہے۔

۳۲۱/۲ معشوق کے مٹاپے کا مضمون شاید صرف میر نے ہی باندھا ہے۔ ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے البتہ خوش طبعی اور کھلے لہجے میں لکھا ہے۔

اتنی ہی چٹپٹی بھی ہے وہ
جتنی ہے ظفر وہ گول گیا

لیکن ظفر اقبال نے جان بوجھ کر ذرا متبذل لہجہ اختیار کیا ہے۔ میر کے یہاں معنی اور مضمون کی نزاکتیں ہیں۔ اور خوش طبعی بھی ہے۔ سب سے پہلے تو شوق کی شدت اور جوش دیکھئے کہ بھاری بھر کم معشوق کو گود میں اٹھا لینے کے دعوے دار ہیں۔ ”کوئی“ کے لفظ میں اپنائیت اور بے تکلفی ہے۔ ورنہ ”گود“ بھی موزوں تھا۔ لیکن ”گود“ میں وہ بات نہیں ہے۔ نامانوس لفظ کے مقابلے میں مانوس لفظ ہمیشہ زیادہ بے تکلف اور ”گھریلو“ ہوتا ہے۔ (اس پر تھوڑی سی بحث جلد اول کے دیباچے میں بھی ہے۔) پھر لفظ ”بھاری“ کے ساتھ ”کیسے“ رکھ کر کیفیت اور کیت دونوں کی طرف اشارہ رکھ دیا۔ ”اگر کتنے ہی بھاری“ کہتے تو کیفیت کے معنی نہ حاصل ہوتے۔ اب مفہوم یہ ہے کہ تم جس قدر بھاری ہو، اور یہ بھی ہے کہ تم جس قدر وزن و وقار والے شخص ہو ”بھاری“ اور ”عزیز“ ہم معنی ہے۔ ”عزیز“ کے معنی ”پیارا“ اسی لئے ہوتے ہیں کہ جو شخص ہمیں پیارا ہوتا ہے اس کی قدر ہماری نظر میں بھاری ہوتی ہے۔ میر کے شعر میں

لفظ ”بھاری“ وہی کام کر رہا ہے۔ ”مرے آگے تو پھول ہو“ میں اشارہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود متکلم بھی اچھے ہاتھ پاؤں والا شخص ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ ”عزیز“ مشتق ہے ”عزت“ سے اور اس کے معنی ہیں ”سخت ہونا“ نہ کہ ”بھاری ہونا“۔ لیکن میں عرض کرتا ہوں کہ ”عزیز“ کے معنی ”سخت“، ”مشکل“ وغیرہ ضرور ہیں۔ لیکن اس کے معنی ”قیمتی، بیش قیمت، پیارا، معشوق، وہ جس کی قدر و محبت ہو“ وغیرہ بھی ہیں۔ اور ”عز“ کے ایک معنی ”بھاری پن، وزن“ کے بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو The Hans Wehr Dictionary of Modern Arabic, Edited by J.M. Cowan, صفحہ ۶۰۹۔

کیا بہ لحاظ ندرت مضمون۔ کیا بہ لحاظ نزاکت بیان، یہ شعر سیکڑوں میں انتخاب ہے۔ خوش طبعی اور گفتگو کا لہجہ اس پر مستزاد ہے۔

۳۲۱/۳ یہ شعر بھرتی کا ہے اور تین شعر پورے کرنے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ اس کا مضمون سطحی ہے۔ لیکن لہجے کی ظرافت اور بے تکلفی خوب ہے۔ دل کو ”کھائی پی ہوئی شے“ کہنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔

اس مضمون کو لہجہ بدل کر دیوان پنجم میں یوں کہا ہے۔

ہاتھوں گئی خواباں کے کچھ شے نہیں پھر ملتی

کیوں کے کوئی اب ان سے دل میرا دلا جاوے

شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں، لیکن میر کا رنگ پورا موجود ہے، کہ مضمون رنجیدگی کا ہے لیکن لہجے میں ہلکی سی خوش طبعی پھر بھی ملتی ہے۔ لہجے کی یہ پیچیدگی میر کا خاص امتیاز ہے۔ ”دل“ اور ”دلا“ کا ایہام بھی عمدہ ہے۔ اسی طرح ”دل لے“ اور ”دلی“ کی تجنیس اور شبہ اشتقاق بھی دلچسپ ہے۔

۳۲۲

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو
ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

دوستی ایک سے بھی تجھ کو نہیں
اور سب سے عناد ہے ہم کو

نامرادانہ زیست کرتا تھا
میر کا طور یاد ہے ہم کو

۳۲۲/۱ معاملہ بندی کے شعر میں معنی آفرینی کا کرشمہ اس شعر میں ہے۔ مومن کے یہاں اس طرح کی کوشش جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ لیکن ان کے یہاں کوئی شعر لسانی ترکیب کے لحاظ سے اس قدر مکمل، اور لہجے کے اعتبار سے اس قدر سنگت نہیں۔ مثال کے طور پر مومن کا مطلع ہے۔

شوخی کہتا ہے بے حیا جانا
دیکھو دشمن نے تم کو کیا جانا

مصرع اولیٰ کی بندش اس قدر محکم ہے (تعمید کی وجہ سے نہیں بلکہ فقدان الفاظ کے باعث) کہ مصرع نامکمل رہ گیا ہے۔ اس کی نشکر کرنے کے لئے کئی الفاظ کا اضافہ درکار ہے۔ ”(وہ تم کو) شوخی کہتا ہے، (یعنی اس نے تم کو) بے حیا جانا۔“ دوسری بات یہ کہ لفظ ”شوخی“ سے ”بے حیا“ کے معنی نکالنا غیر مناسب ہے۔ میر کے دونوں مصرعے تکمیل اور صفائی دونوں صفات کا مثالی نمونہ ہیں۔ معنی آفرینی اس پر مستزاد، کہ مومن کے یہاں صرف ایک معنی ہیں، اور میر کے یہاں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں۔

(۱) تم (معشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ کہو، ضرور کہو، ہمیں تمہاری بات پر اعتماد ہے۔ اب اس کے بھی دو معنی ہیں، ایک تو وہی جو ظاہری مفہوم ہے، اور دوسرا طنزیہ۔

(۲) تم (معشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ اچھی بات ہے یہ بھی تو کہو کہ تمہیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے۔ یہ معنی بیان یہ ہیں۔ طنزیہ معنی یہ ہوئے کہ تم سے اتحاد رکھو (دوستی رکھو)، اس سے ہمیں کیا فائدہ؟ یہ تو بتاؤ کہ تمہیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے کہ نہیں؟ (یعنی دوستی رکھنے کا لازمی مطلب یہ نہیں کہ تم ہمارے عشق کا بھی جواب عشق سے دو اور ہمیں عاشق صادق سمجھو)۔

(۳) تم (معشوق) کہتے ہو کہ کیا ہمیں تم سے اتحاد ہے؟ ہاں کہو (یعنی ایسی طنزیہ باتیں کہو)۔ ہمیں پورا اعتماد ہے (کہ تمہیں ہم سے اتحاد کبھی نہ ہوگا)۔

۲۲۲/۲ اس شعر میں کثرت معنی کے ساتھ افسانویت کا لطف ہے۔ یعنی اس میں جو بات بیان ہوئی ہے اس کے چھپے وقوعاتی پس منظر بھی ہے۔ سب سے پہلے تو لفظ ”دوستی“ کو دیکھئے۔ اس کے دو معنی یہاں حسب حال ہیں۔ (۱) (friendship) اور (۲) عشق۔ موخر الذکر معنی میں سعدی نے خوب کہا ہے۔

بہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست
کہ دشمنی کند و دوستی بنیزاید
(میرے دلبر کے سے لطف والا معشوق دنیا میں نہ
ہوگا، کہ وہ دشمنی کرتا ہے اور اس کے ذریعہ
(ہمارے) عشق کو بڑھاتا ہے)

لہذا میر کے مصرع اوّل کا مفہوم یہ ہوا کہ (۱) تم کسی کو دوست نہیں رکھتے۔ (۲) تم کسی کے بھی عاشق نہیں ہو۔ اب سوال یہ ہوا کہ وہ کون لوگ ہیں جن کے بارے میں معشوق کا رویہ بیان کیا جا رہا ہے؟ یہ لوگ یا تو (۱) معشوق کے عاشق ہیں یا (۲) تمام دنیا کے عام لوگ ہیں۔

اب مصرع ثانی پر غور کریں۔ معشوق کو دنیا میں کسی سے دوستی یا محبت نہیں۔ لیکن متکلم کو سب سے دشمنی ہے۔ اس وجہ سے کہ (۱) سب لوگ اس کے معشوق پر عاشق ہیں، لہذا وہ متکلم کے رقیب ہیں یا

(۲) سب لوگ اگر چہ رقیب نہیں ہیں، لیکن آئندہ ہو سکتے ہیں۔ یا (۳) اگر دنیا میں کوئی اور نہ ہوتا تو شاید معشوق کی توجہ مشکل کی طرف ہو جاتی کہ جب کوئی نہیں ہے تو مشکل ہی سہی۔

معشوق کو یہ بات بتانے میں، کہ ہمیں دنیا کے سب لوگوں سے عناد ہے، مشکل کو دو فائدے متصور ہیں۔ پہلا تو یہ کہ میں تمہارا خیر خواہ ہوں اور تم سے اس قدر اتحاد رکھتا ہوں کہ جن لوگوں کو تم دوست نہیں رکھتے ان کو میں بھی دوست نہیں رکھتا۔ دوسرا فائدہ یہ کہ مشکل اور معشوق دونوں ہم پایہ وہم پلہ ہو جاتے ہیں۔ معشوق کو اگر دنیا میں کسی سے لگاؤ نہیں تو مشکل بھی تمام دنیا والوں سے عناد رکھتا ہے۔ لہذا وہ مرتبے میں اس سے کم نہیں۔ اس مفہوم میں یہ شعر ۳۹۵/۴ کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن صورت حال اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے۔ معشوق کو کسی سے لگاؤ نہیں، اور مشکل کا سب سے جھگڑا ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں (۱) مشکل کسی اور حسین پر مائل ہونے پر رازی نہیں ہے۔ (۲) مشکل تمام دنیا کو اپنا دشمن قرار دیتا ہے۔ ایسی صورت میں مشکل کا نباہ اس دنیا میں کیوں کر ہوگا؟ معشوق سے دوستی کی امید نہیں۔ اور دنیا والوں سے خود ہی جھگڑا ہے۔ بقول جعفر زلی کہہ جعفر اب کیسے بنے؟ اس مفہوم کی روشنی میں لفظ ”اور“ بہت پر قوت ہو جاتا ہے۔ ایسے موقع پر ”اور“ کو ”لیکن“ کے معنی میں لیتے ہیں، لیکن یہاں اس سے بہت زیادہ معنی ہیں۔ مثلاً (۱) یہاں یہ حال ہے کہ (۲) ہماری مشکل یہ ہے کہ (۳) لیکن ہم کیا کریں (۴) اپنا تو معاملہ یہ ہے کہ (۵) اس کے باوجود، وغیرہ۔

چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ اتنے معنی نکال لینا میر کا خاص فن تھا۔ اس فن میں صرف میر انیس ایک حد تک ان کے حریف ہیں، ورنہ غالب اور اقبال اس معاملے میں میر سے بہت پیچھے ہیں۔ غالب کو فارسی محاورے پر البتہ تقریباً مکمل قدرت تھی اور خسرو اور فیضی کی طرح غالب بھی چھوٹے چھوٹے لفظوں کو معنی خیز کر لیتے ہیں۔ اردو میں ان کا یہ حال نہ تھا۔

اس شعر میں جو افسانہ بیان ہوا ہے (یا یوں کہئے کہ جس افسانے کے متعلق اشارے اس میں ہیں) وہ اب تک واضح ہو چکا ہوگا۔ لیکن چند باتیں کہہ دیتا ہوں۔ معشوق کے عاشق بہت ہیں، سب اس کے عشق کا دم بھرتے ہیں، لیکن معشوق کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔ ہر طرف اس کے چاہنے والوں کا جم غفیر ہے اور وہ سب کے ساتھ بے اعتنائی کرتا ہے۔ مشکل کو یہ صورت حال اچھی معلوم ہوتی ہے، لیکن پھر بھی اسے تمام دنیا سے (یا تمام عاشقوں سے) دشمنی ہے۔ لہذا اس کا اور معشوق کا نباہ ہونا معلوم۔ مگر یہ بھی ہے

کہ مکالمہ ایک طنز رکھتا ہے اگر تم تمام دنیا کو اپنی سطح سے کمتر سمجھتے ہو اور لوگوں کو اپنا دوست نہیں قرار دیتے، تو اس معاملے میں ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ لیکن اس میں نقصان بھی ہے، کیونکہ اگر تم کسی کو اپنا دوست سمجھتے تو شاید ہم بھی اسے اپنا دوست بنا لیتے اور اس طرح تمہارے قریب پہنچنے کی کوشش کرتے۔ کردار کی پیچیدگی کس خوبصورتی سے ظاہر ہوتی ہے، اور لوگ ہیں کہ پھر بھی اس شاعری کو خط مستقیم جیسے مزاج کا حامل سمجھتے ہیں۔

۳۲۲/۳ یہ شعر کیفیت کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس میں معنی کچھ خاص نہیں، اور نہ اس شعر کی وضاحت میں کوئی موشگافی کام آسکتی ہے۔ لیکن یہ بات ضرور غور کرنے کی ہے کہ مندرجہ ذیل باتیں ہم کو فوری طور پر نہیں متوجہ کرتیں، اگرچہ شعر میں جو کیفیت ہے اس کا معتد بہ حصہ ان باتوں کا مرہون منت ضرور ہے۔

(۱) میر کی زندگی نامرادانہ گذری۔ لیکن یہ عام لوگوں کی طرح کی نامرادانہ زندگی نہ تھی۔ یہ میر کا طور زیست تھا۔ اور اس کا تاثر اب تک لوگوں پر باقی ہے اسی لئے کہا گیا ہے کہ میر کا طور ہم کو یاد ہے۔
(۲) میر کی نامردیاں ایسی زبردست تھیں کہ ان کا تاثر لوگوں کے دلوں میں اب بھی باقی ہے (پہلا نکتہ تو یہ تھا کہ نامردی ہی میر کا طور زیست تھا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کی نامردیاں نہایت شدید تھیں۔)

(۳) مکالمہ ایک شخص بھی ہو سکتا ہے اور کئی لوگ بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر کئی لوگ ہیں تو وہ لوگ کسی موقع پر میر کو یاد کر رہے ہیں۔ یا شاید نامراد لوگوں کا ذکر ہو رہا ہے، اس وقت کہا گیا کہ میر کا طور زیست ایسا تھا۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کہ میر کو گزرے کتنا عرصہ ہوا۔ اغلب یہ ہے کہ بہت دن ہو گئے

ہیں۔

(۵) لفظ ”طور“ بے انجہاز اور کا حامل ہے، کیونکہ اس میں اشارہ یہ ہے کہ میر نے اس طرز زندگی کو اپنے لئے بلا کسی شکوہ و شکایت اختیار کیا تھا۔

(۶) شعر میں سبک بیانی اپنی انتہائی بلندی پر ہے۔ کوئی شور و غل نہیں، کوئی مبالغہ اور بلند بیانی

نہیں لیکن سب کچھ کہہ دیا ہے۔

(۷) اس شعر کے سامنے میر کا مندرجہ ذیل شعر رکھے تو بات شاید خود بخود واضح ہو جائے۔

دونوں شعر بہت خوب ہیں۔ دونوں میں سبک بیانی ہے۔ لیکن درج ذیل شعر میں ابہام نہیں، جبکہ شعر زیر بحث ابہام سے پر ہے۔

ایسی معیشت کر لوگوں میں جیسی غم کش میر نے کی

برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہمسائے ہنوز

(دیوان پنجہم)

۳۲۳

اے چرخ مت حریف اندوہ بے کساں ہو
کیا جانے منھ سے نکلے نالے کے کیا سماں ہو

تاچند کوچہ گردی جیسے مبا زمیں پر
اے آہ صبح گاہی آشوب آسماں ہو

۹۰۰

گر ذوق سیر ہے تو آوارہ اس چمن میں
مانند عندلیب گم کردہ آشیاں ہو

یہ جان تو کہ ہے اک آوارہ دست بردل
خاک چمن کے اوپر برگ خزاں جہاں ہو

۳۲۳/۱ مضمون اگرچہ ہلکا ہے، لیکن نیا ہے۔ ممکن ہے اس کا اشارہ بیدل سے ملا ہو

بترس از آہ مظلوماں کہ ہنگام دعا کردن
اجابت بر در حق بہر استقبال می آید
(مظلوموں کی آہ سے ڈرو کیونکہ جب وہ دعا کرتے
ہیں تو اس کی قبولیت دعا کا استقبال کرنے کے لئے
اللہ تعالیٰ کی چوکھٹ پر آتی ہے۔)

لیکن بیدل کے یہاں ایک طرح کا انفعال ہے، کیونکہ وہ دنیاوی ظالموں کو ڈرا رہے ہیں۔

اس کے برخلاف میر کے شعر میں آسمان کو انتباہ ہے کہ اگر مظلوم کے منھ سے نالہ نکلے تو خدا معلوم اس وقت

کیا عالم ہو۔ آسان ٹوٹ کر گر پڑے، یا زمین تہ وبالا ہو جائے۔ آسان کو بے کسوں کے اندوہ کا حریف کہنا خوب ہے۔ یہاں ”حریف“ بمعنی ”ساتھی“ اور ”دوست“ ہے۔ ”حریف“ کے اصل معنی ”ہم پیشہ“ اور ”ہم کار“ ہیں (”منتخب اللغات“) یہ معنی اور بھی زیادہ مناسب ہیں۔

یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ اگر آسان بے کسوں کے رنج و اندوہ و مصیبت کا حریف نہ بنے تو بے کس لوگ صبر کر لیں گے، آہ نہ کریں گے۔ لیکن جب آسان بھی ان غریبوں کے اندوہ کا ہم پیشہ اور دوست بن جائے تو پھر مظلوموں سے ضبط نہ ہوگا۔ اور ایسے میں جب وہ آہ کریں گے تو خدا جانے کیا ہو جائے۔ دوسرے مصرعے کا صرف و نحو بھی خوب ہے۔ اس کی تخریب ہوگی: کیا جانے نالے کے منہ سے نکلے کیا سماں ہو؟ یعنی بجائے ”منہ سے نکلے پر“ صرف ”منہ سے نکلے“ کہا۔ یہ بحر نظم نہیں کیونکہ مصرع یوں بھی ممکن تھا مع

کیا جانے منہ سے نکلے نالہ تو کیا سماں ہو

لیکن اغلب یہ ہے کہ میر نے ڈرامائیت اور فوری پن کی خاطر ”منہ سے نکلے پر“ وغیرہ قسم کی وضع ترک کی۔ اب عبارت میں ایک فوری پن ہے۔ گویا ادھر نالہ منہ سے نکلا اور ادھر آشوب برپا ہوا۔

ہر چند کہ انشائیہ انداز، ڈرامائی لہجہ اور شور انگیزی کے باعث اور اس بات کے باعث کہ آسان کا مقابلہ اندوہ بے کساں سے ہے، میر کا مطلع بے مثل و مثال ہے، لیکن آہ اور فلک کے مضمون کو ضامن علی جلال نے دو شعروں میں بڑے نئے رنگ اور طبائی سے باندھا ہے۔

میں نے اٹھا کے جو ترے منہ سے اف نہ کی

خود گر پڑے فلک تو مرا اختیار کیا

جلال کے دوسرے شعر میں معاملہ بندی مندرجہ بالا شعر سے بھی بڑھ گئی ہے۔ صورت حال کی نفسیاتی سچائی اور متکلم کے لہجہ میں فتح مندی کا شائبہ بھی خوب ہے۔

لو امتحان تم مرے نالوں کا شوق سے

کیوں ڈر کے آسان کے نیچے سے ہٹ گئے

میر کے اشعار میں لا جواب شور انگیزی اور عمویت ہے، جلال کے یہاں چھوٹا منظر ہے، لیکن پھر بھی خوب باندھا ہے۔

۲۳۳۳ ”آشوب آسمان“ کی ترکیب ہی اس شعر کو غیر معمولی بنانے کے لئے کافی تھی۔ لیکن شعر میں اور باتیں بھی ہیں۔ زمین پر کوچہ گردی اور صبا کا مارے مارے پھرتا دونوں میں برابری کے کئی پہلو ہیں۔ یہ تو ہے ہی کہ صبا میں آندھی کی صفت نہیں ہوتی، اس لئے اس کا عمل دخل زمین کی سطح کے آس پاس ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ صبا تمام گھومتی پھرتی ہے، لیکن کچھ کرتی نہیں۔ یعنی وہ چمن کی خوشبو پھیلاتی تو ہے، مگر نہ وہ اسے پیدا کرتی ہے اور نہ اسے قائم رکھ سکتی ہے۔ صبا ایک طرح سے چمن کی دریوزہ گر ہے اور ادھر ادھر پھولوں سے خوشبو کی بھیک مانگتی پھرتی ہے۔ یہی حال اس آہ کا ہے جو گلی کو چوں تک محدود رہتی ہے۔ ایسی آہ اثر کی بھیک مانگتی ہے اور اس کا بھی عمل دخل سطح زمین کے آس پاس ہی رہتا ہے۔ اب دیکھئے کہ آہ سے کہا جا رہا ہے کہ تو آسمان کے لئے آشوب بن جا، یعنی آندھی بن جا، کہ تیری وجہ سے آسمان کا رنگ متغیر ہو جائے، یا تو اس قدر زلزلہ خیز اور بلند آہنگ ہو جا کہ آسمان میں لرزہ پیدا ہو جائے، یا پھر دھوئیں کی صورت میں آسمان پر چھا جا، تا کہ آسمان کی نیلگوئی سیاہی میں بدل جائے۔ لہذا اس شعر میں ایک طرح کی دعوت انقلاب ہے۔

اب رعایتیں دیکھئے کوچہ گردی، زمین، آسمان، یہ سب سامنے ہیں۔ لفظ ”صبح گاہی“ بظاہر فالتو معلوم ہوتا ہے۔ لیکن صبا چونکہ صبح کو چلنے والی ہو ا کو کہتے ہیں، اس لئے ”صبح گاہی“ اور ”صبا“ میں مناسبت ہے۔ بڑے شاعر کا کمال یہی ہے کہ وہ بظاہر کمزور لفظوں سے بھی کام کی بات بنا لیتا ہے بقول میر

عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

(دیوان دوم)

فراق صاحب کے یہاں بھی اس طرح کے رسمی الفاظ کی بھرمار ہے لیکن ان کے کلام میں یہ مردہ الفاظ اور بھی بے جان ہو جاتے ہیں۔ مثلاً ان کا مشہور شعر ہے

غم فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا

یہ شام بھر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی

یہاں ”فراق“ اور ”بھر“ میں تکرار بے معنی تو ہے ہی، لیکن یہ دونوں لفظی الاصل ہی ناکارہ

ہیں۔ ”فراق کے کشتوں“ اور ”شام“ کہنا کافی تھا۔ سرسری الفاظ کا شوق اور ان کی معنویت کو ابھار سکنے کی صلاحیت کا فقدان اچھے خاصے شعر کو لے ڈوبا۔

۳۲۳ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اگرچہ اس میں کوئی خاص گہرائی نہیں۔ دوسرے مصرعے کی تشبیہ بہت خوب ہے کہ جس طرح کوئی بلبل آشیانے کا راستہ بھول جائے اور ادھر ادھر چمن میں درخت درخت ڈالی ڈالی ڈھونڈتی پھرے، ویسے ہی تم بھی ہو جاؤ۔ تب جا کر تم چمن کی سیر پوری طرح کر سکو گے۔

سوال یہ ہے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ چمن کوئی واقعی چمن ہے اور مدعا یہ ہے کہ چمن جیسی چھوٹی جگہ کا چپہ چپہ چھان مارنا آسان نہیں۔ لوگ یوں ہی اوپر اوپر سیر کر لیتے ہیں اگر واقعی اسے دیکھنا ہے تو پھر ہر درخت، ہر ڈالی، ہر کنبہ کو اس طرح دیکھو کہ گویا تم عندلیب گم کردہ آشیاں ہو۔ ظاہر ہے کہ اس طرح دیکھنے میں ہر چیز پر نظر پڑے گی اور ایسی بہت سی چیزیں نظر آئیں گی جن کے وجود کا گمان بھی نہ رہا ہوگا۔ لیکن اگر ”چمن“ کو ”چمن ہستی“ فرض کریں تو معنی بہت وسیع ہو جاتے ہیں۔ اگر اس چمن کی سیر واقعی کرنی ہے تو گھر نہ بناؤ۔ بلکہ اس بلبل کی طرح بن جاؤ جس کا آشیانہ گم ہو گیا ہے۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ جس بلبل کا آشیاں گم ہو گیا ہے وہ کسی ایک درخت یا شاخ پر تادیر نہ ٹھہرے گی، بلکہ یہاں سے وہاں گزرتی جائے گی۔ لہذا دنیا کی سیر کرنی ہے تو ایک جگہ رک کر نہ بیٹھو کسی بھی جگہ دیر تک نہ ٹھہرو۔

اب اگلا نکتہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ ”عندلیب گم کردہ آشیاں“ کو اپنے آشیاں کی تلاش میں طرح طرح کے آشیاں دیکھنے پڑیں گے اور اپنے کنبہ کی تلاش میں طرح طرح کے کنبہ دیکھنے پڑیں گے کہیں ہجر کا منظر ہوگا، کہیں وصال کا، کہیں موت کا، کہیں زندگی کا، اسی طرح تم بھی ہر طرح کے منظر اور ہر نوع کی صورت دیکھ سکو گے۔ لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ جو شخص محض یوں ہی سیاحتی کر رہا ہو اس کے دیکھنے کا انداز اور ہوگا اور جس شخص کو اپنے کھوئے ہوئے گھر کی تلاش ہوگی اس کا انداز نظر اور ہوگا اس کے دل میں جو درد مند ہی ہوگی وہ محض سیاحت یا سیلانی کے دل میں نہیں ہوتی۔ اس موقع پر لفظ ”آوارہ“ کی معنویت سامنے آتی ہے، کہ آوارگی تقاضا ہے عشق کا، اور عشق علامت ہے درد مند کی۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ عندلیب ہی کی تخصیص کیوں؟ کوئی بھی طائر گم کردہ آشیاں تشبیہ کے لئے کافی تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب کو بھی فراق صاحب والی بیماری لاحق ہو گئی کہ محض وزن پورا کرنے کی خاطر لفظ رکھ دیا اور اس کی معنوی کمزوری پر توجہ نہ کی۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”چمن“ اور ”عندلیب“ میں مناسبت ہے۔ پھر یہ کہ ”چمن“ سے ”چمن ہستی“ مراد لینا تھا۔ اس لئے ”چمن“ لکھا۔ دوسری (بلکہ تیسری) بات یہ کہ ”عندلیب“ اور ”آوارہ“ میں مناسبت ہے۔ (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، آوارگی عشق کی صفت ہے۔ اور ”عندلیب“ مثالی عاشق ہے۔)

دوسرے مصرع میں بعض نام ”نہاد کلا یکی“ مزاج کے لوگ شکست ناردوا کا اعتراض کریں گے۔ شکست ناردوا کا تصور ہمارے کلا یکی شعرا کے یہاں نہیں تھا، اور نہ ہمارے کلا یکی عروض میں شکست ناردوانا کوئی عیب مذکور ہے۔ اقبال جیسے خوش آہنگ شاعر کے یہاں بھی ”شکست ناردوا“ موجود ہے۔

دریا کی تہ میں چشم گرداب سو گئی ہے

ساحل سے لگ کے موج بیتاب سو گئی ہے

رات اور شاعر (بانگ درا)

روشن ہے جام جمشید اب تک

شای نہیں ہے بے شیشہ بازی

بال جبریل، ص ۵۲

۴/۳۲۳ مصرع ثانی میں ”کے اوپر“ سے مراد صرف ”پر“ ہے۔ یہ اردو کا خاص روزمرہ ہے جیسے ”دل کے اوپر چھری چل گئی“ بمعنی ”دل پر چھری چل گئی“۔

استعارہ اور حقیقت ایک ہے، اس معنی میں کہ جو استعارہ ہے وہی حقیقت بھی ہے، اور اس معنی میں بھی کہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا میں ایک طرح کا اتحاد ہے۔ یہ مضمون میر نے جگہ جگہ باندھا ہے مثلاً ۱۳۳/۴ اور ۲۳۴۔ شعر زیر بحث میں بھی یہی کیفیت ہے کہ برگ خزاں اپنی جگہ پر برگ خزاں بھی ہے اور وہ عاشق بھی ہے جو دل پر ہاتھ رکھے فرط شدت درد کے باعث زرد و ادھر ادھر مارا مارا پھرتا ہے۔ برگ خزاں اور عاشق آوارہ میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ (۱) دونوں کا رنگ زرد ہوتا ہے۔ (۲) دونوں اپنی اصل سے جدا ہو چکے ہوتے ہیں، پتہ شاخ سے اور عاشق عام دنیا سے یا اپنے گھر سے

(۳) دونوں مائل خرابی ہوتے ہیں، برگ خزاں تو ذرا سی ہوا لگنے پر شاخ سے ٹوٹ کر گر جاتا ہے اور عاشق شدت شوق و رنج کے باعث ذرا سی بات میں گھر سے بے گھر ہو جاتا ہے۔ (۴) برگ خزاں خشک ہوتا ہے، اس لئے اسے ہوا یہاں سے وہاں اڑائے پھرتی ہے، عاشق بھی آوارہ ہوتا ہے۔ (۵) دونوں کے یہاں شادابی کا فقدان اور جسمانی کا بیدگی ہوتی ہے۔

ایسی تشبیہ جس میں وجہ شبہ ایک سے زیادہ ہوا مرکب کہلاتی ہے۔ ایسا اس وقت ممکن ہوتا ہے جب مشبہ بہ خود مرکب ہو۔ مثلاً یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مشبہ بہ صرف ”برگ“ نہیں، بلکہ ”برگ خزاں“ ہے، اور برگ خزاں بھی جو خاک چمن پر پڑا ہوا ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ تشبیہ مرکب کو تشبیہ مفرد پز فو قیت ہے۔

شعر زیر بحث میں ”آوارہ“ (عاشق) کو ”دست بردل“ کہنا بہت خوب ہے کیونکہ اس کے ذریعہ عاشق کی پوری کیفیت بیان ہو جاتی ہے۔ دست بردل ہوتا سینے یا جگر یا دل میں درد کے باعث ہے اور اس لئے بھی کہ دل ہاتھ سے جاتا رہا اور اس خالی جگہ میں درد ہے اور درد دل کے جانے کا بھی ہے۔ اس طرح ”دست بردل“ صرف سادہ سا تصویری بیان نہیں ہے بلکہ ارسطو کے معنی میں محاکاتی بیان ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ محض تصویر نہیں بن رہی ہے بلکہ پوری صورت حال کی نمائندگی ہو رہی ہے۔

آخری سوال یہ ہے کہ ”دست بردل“ اور ”برگ خزاں“ میں کیا مناسبت یا مشابہت ہے؟ ایک بات اوپر بیان ہو چکی ہے کہ ”دست بردل“ عاشق کی علامت یعنی کیفیت عشق کی علامت ہے اور عاشق کا رنگ برگ خزاں کی طرح زرد ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ برگ خزاں چونکہ شادابی سے عاری ہوتا ہے، اس لئے وہ سکڑا ہوا اور تڑا مڑا معلوم ہوتا ہے، گویا کوئی شخص دل کے درد کے باعث خود کو بھینچے ہوئے پڑا ہو۔ برگ خزاں کو دست بردل کہنا اعلیٰ درجہ کی بلاغت ہے۔

۳۲۴

اچھی لگے ہے تجھ بن گلشت باغ کس کو
صحت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

بے سوز داغ دل پر گر جی جٹے بجا ہے
اچھا لگے ہے اپنا گھر بے چراغ کس کو

۹۰۵ صد چشم داغ واپس دل پر مرے میں وہ بھول
دکھلا رہا ہے لالہ تو اپنا داغ کس کو

۳۲۴/۱ یہ شعر معمولی ہے، اسے غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔ غالب نے بہت بہتر کہا

ہے ۔

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو

مجھے دماغ نہیں خندہ ہاے بیجا کا

لیکن غالب نے ”دماغ“ کا لفظ اس خوبی سے نہیں استعمال کیا جو میر کے شعر میں ہے۔ میر نے ”گل“ کا تذکرہ کر کے ”دماغ“، بمعنی ”ناک“ کا بھی پہلو رکھ دیا ہے۔ ان دونوں اشعار پر تفصیلی بحث ”شعر غیر شعر اور نثر“ میں ملاحظہ ہو۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے میر کا مصرع ایک جگہ سے بڑی حد تک مستعار لے لیا ہے۔

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو

کہ سیر وشت نہیں رسم اہل ماتم کی

(دیوان اول)

ناسخ نے البتہ مضمون بالکل نیا کر دیا ہے اور لا جواب شعر کہا ہے۔

کیا شب مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو
سارے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

ملاحظہ ہو ۱/۸۳۔

۲/۳۲۳ ظاہر ہے کہ وہ داغ دل جو سوز سے عاری ہے، داغ سویدا ہے۔ لہذا ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ وہ داغ سویدا جس کے ذریعہ انوار جمال الہی کا انکاس قلب پر نہ ہو، مایہ افتخار نہیں، بلکہ افسوس اور رنجیدگی کا باعث ہے۔

داغ کے بے سوز ہونے کے اعتبار سے جی جلنا بہت خوب ہے۔ غالب نے اس طرح کا استعارہ دوبار استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے یہ میر کا فیضان ہو، لیکن یہ بھی بالکل ممکن ہے کہ غالب کو خود سے سوچھی ہو، کیوں کہ غالب بھی میر ہی کی طرح رعایت کے بادشاہ تھے۔

جی جلے ذوق فنا کی تاتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی

جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

دوسرا شعر غالب ہی نہیں اردو زبان کے بہترین شعروں میں گنے جانے کے لائق ہے۔ لیکن میر نے بھی دوسرا مصرع اس قدر زبردست رکھ دیا ہے کہ غالب کے شعر کے سامنے بھی اس کا چراغ روشن ہے۔ دل کے داغ بے سوز ہونا ایسا ہی ہے جیسے گھر کا بے چراغ ہونا۔ اس میں کئی معنویتیں ہیں۔ (۱) انسان کا اصل گھر اس کا دل ہے۔ (۲) دل کا داغ دل کے سامنے یوں ہی ہے جیسے باپ کے سامنے اس کی آنکھ کا تارا۔ (اولاد کو گھر کا چراغ کہتے ہیں۔) (۳) میر کے مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں ع
بے سوز داغ، دل پر گر جی جلے بجا ہے

اب معنی یہ ہوئے ایسے دل پر، جو داغ کے سوز سے خالی ہے، دل جلے تو بجا ہے۔

(۴) ”بجا“ اور ”دل“ اور ”جی“ میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دل / جی ٹھہرے رہنے کو ”بجا رہنا“ (اپنی جگہ پر رہنا) کہتے ہیں۔ سادہ سے شعر میں اتنا کچھ بھر دینا کمال بلاغت ہے۔

جلال نے میر اور غالب کے چراغ سے اپنا شعلہ تراشنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں کچھ زور لگانے کی (strain) سی کیفیت ہے، معلوم ہوتا ہے ردیف کو نبھانے میں ذرا مشکل ہوئی۔ شعر پھر بھی اچھا ہے۔

وہ دل نصیب ہوا جس کو داغ بھی نہ ملا
ملا وہ غم کدہ جس کو چراغ بھی نہ ملا
اس کے برخلاف خود میر نے اپنے بے تکلف رنگ میں خوب کہا ہے۔

ادھ جلا لالہ ساں رہا تو کیا
داغ بھی ہو تو کوئی بالکل ہو

(دیوان دوم)

۳۲۴ ۳۲۴ ۳۲۴ داغوں کو سیکڑوں کھلی ہوئی آنکھوں سے تشبیہ دینا خوب ہے، لیکن غیر معمولی نہیں۔ دوسرے مصرع میں لالے کو خطاب کر کے ”دکھلا رہا ہے“ کہنے سے بات غیر معمولی ہو گئی۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ لالے کا داغ صرف دکھانے کا ہے، دیکھنے کے کام نہیں آ سکتا۔ ہمارا داغ تو مثل چشم ہاے نگران کھلا ہوا ہے۔ ”میں وہ ہوں“ خود بہت پر زور تھا، اس کے بعد ردیف ”کس کو“ نے اسے اور پر شور بنا دیا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کا محرک نظیری کا شعر رہا ہو

فارغ نمی شوم کہ در آب و خاک ما
حتم ہزار دل نگرانی نہادہ
(میں کبھی (کاروبار عشق سے) فارغ
نہیں ہو سکتا، کیوں کہ تو نے میری سرشت
میں دل کی بے چینی کے ہزار جج بوئے
(ہیں۔)

نظیری کا شعر میر سے بہتر ہے، کیوں کہ نظیری کا، پیکر، دل نگرانی کی معنویت، اور عشق کے تمام شخصیت پر مستولی ہونے کی کیفیت، یہ سب چیزیں میر سے آگے کے معاملات ہیں۔ لیکن میر کا بانگن اپنی جگہ پر ہے، اور ان کے شعر کو بہر حال قابل لحاظ بناتا ہے۔ میر سے ملتی جلتی بات طالب آملی کے یہاں ملتی ہے۔

زخاک ما چو درم ہائے سکہ تازہ ہنوز
تکس تکس جگر داغ دار می یابند
(لوگوں کو اب بھی ہماری خاک سے جگر
داغ دار کے نکلے ایسے ملتے ہیں جیسے
تازہ ڈھلے ہوئے درہم۔)

طالب کا شعر بھی میر سے اچھا ہے، لیکن یہاں مبالغہ محاکات پر حاوی ہو گیا ہے۔ میر کے داغ چشم نگراں کی طرح کھلے ہوئے ہیں، یہ مضمون پھر بھی ایک کیفیت رکھتا ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے شعر کا بنیادی مضمون اپنی جگہ پر قائم اور تازہ ہے، کہ لالے سے ایک داغ پر صبر نہیں ہوتا، کم ظرفی کے باعث وہ اسے سب کو دکھانے لگتا ہے۔ اس کے برخلاف تنکلم کے دل پر داغ ہی داغ کھلے ہوئے ہیں، لیکن دکھانا کیا، وہ ان کا ذکر بھی نہیں کرتا ہے۔ نوجوان غالب نے اس مضمون کو پوری وضاحت سے باندھا ہے۔

ہم نے سو زخم جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی
گل ہوا ہے ایک زخم سینہ پر خواہان داد

غالب کے یہاں گل کا خواہان داد ہوتا خوب ہے۔ میر کے یہاں ڈرامائی لہجہ کنایہ اور انشائیہ اسلوب، یہ تین صفات ایسی ہیں جن سے نظیری، طالب آملی اور غالب تینوں کے اشعار زیر بحث خالی ہیں۔ تینوں اپنی اپنی جگہ خوب سہی، لیکن میر کے امتیازات بھی اپنی جگہ پر ہیں۔

۳۲۵

دن گذرتا ہے مجھے فکر ہی میں تا کیا ہو
رات جاتی ہے اسی غم میں کہ فردا کیا ہو

سب ہیں دیدار کے مشتاق پر اس سے غافل
حشر برپا ہو کہ فتنہ اٹھے آیا کیا ہو

خاک حسرت زدگاں پر تو گذر بے دوسواں
ان ستم کشتوں سے اب عرض تمنا کیا ہو

خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں میں میر
یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہو

۳۲۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خوبی سے یکسر خالی نہیں۔ مصرع ثانی میں ”فردا کیا ہو“ کے کئی معنی ہیں۔ (۱) کل کیا ہوگا؟ (۲) آنے والا کل کس طرح کا ہوگا؟ (۳) اس رات کی صبح اب بھلا کیا ہوگی؟ (یعنی نہ ہوگی۔)

۳۲۵/۲ کمال کا شعر کہا گیا ہے۔ عاشقوں کا ہجوم مشتاق دیدار ہے، لیکن حضرت موسیٰ کی طرح بے خبر ہے کہ جب دیدار ہوگا تو عالم کیا ہوگا؟ یا حشر کا منظر ہے، ہجوم خلق جمال الہی کے دیدار کے لئے بے چین ہے، لیکن کسی کو اس بات کا خیال نہیں کہ جب جمال الہی جلوہ افراز ہوگا تو اس وقت میدان حشر نہ دبا لایم ہو سکتا ہے۔ یا پھر دنیاوی عاشق ہیں، اور دنیاوی معشوق، لیکن معشوق کا جلوہ کیا ستم ڈھائے گا، سب اس

بے خبر ہیں۔ سب کو دید کی لگن ایسی ہے کہ انجام کو بھلا بیٹھے ہیں۔ یہ پہلو بھی خوب ہے کہ معشوق جب سامنے آئے گا تو قیامت کا سامنظر ہوگا، ہر طرف تباہی پھیل جائے گی۔ یا پھر فتنہ اٹھے گا، ہر شخص معشوق کے قریب پہنچنے کے لئے سعی کرے گا اور فساد و نقص امن واقع ہوگا۔

”برپا“ اور ”اٹھے“ کی مناسبت عمدہ ہے۔ کیونکہ ”برپا ہونا“ کے اصل معنی ”اٹھ کھڑے ہونا“۔ ”آیا کیا ہو“ کا ابہام بھی خوب ہے، کیوں کہ ”آیا“ ”پر“ ”آنا“ کے معنی کا گمان ہوتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر واقعی مشہدی کے شعر کا پرتو ہو

بیروں میاز خانہ کہ ذوق امید وصل
بہتر زدید نے ست کہ بے ہوشی آورد
(تم گھر سے باہر نہ آنا، کیونکہ ملاقات کی
امید کا مزہ ایسے دیدار سے بہتر ہے جو
ہوش و حواس اڑالے جائے۔)

واقعی کے یہاں طنز اور خود سپردگی بیک وقت موجود ہیں، اور یہ کمال کی بات ہے۔ لیکن میر کا شعر شور انگیز ہے، اور اس میں انجام کی غیر قطعیت اور منظر کا ابہام ہے۔ میر کا شعر بظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے اور واقعی کا شعر محدود ہے اور میر کا شعر نسبتاً نامحدود۔

۳۲۵/۳ اس مضمون کا دوسرا پہلو شیخ علی حزیں نے بڑی خوبی سے نظم کیا ہے، اور ممکن ہے میر نے علی حزیں سے فیض حاصل کیا ہو

سر اپا ناز من از ترم دامن کشاں مگذر
مبادا غافل از خاکم بر آرد آرزو دستے
(اے میرے سر اپا ناز، میری تربت پر
سے اس قدر غرور کے ساتھ نہ گذر۔ کہیں
ایسا نہ ہو کہ آرزو میری قبر سے اچانک
ہاتھ نکال دے۔)

شیخ علی حزین کے شعر میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ میر نے مضمون کو پلٹ تو دیا ہی ہے، انھوں نے معنی بھی زیادہ کر دیئے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ جن لوگوں سے عرض تمنا کا اب اندیشہ نہیں، وہ ستم کشتہ ہیں۔ یعنی اگر وہ ستم کشتہ نہ ہوتے، صرف کاہش بھر وغیرہ سے مرے ہوتے، تو شاید پھر بھی عرض تمنا کر ڈالتے، لیکن تو نے انہیں ستم کر کے (یا اپنے ستم کے ذریعے) مارا ہے۔ اب وہ اس طرح مر گئے ہیں کہ عرض تمنا کی تاب بھی نہیں رکھتے۔ گویا ان کی تمنائیں اور آرزوئیں بھی خاک ہو گئی ہیں۔ اس اعتبار سے دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں ”خاک حسرت زدگان“ کہا، یعنی اب وہ صرف خاک ہیں، ان میں کچھ رہ نہیں گیا۔ اس سے متعلق تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جن لوگوں کی یہ خاک ہے وہ حسرت زدہ ہیں۔ ”حسرت“ ایسی آرزو کو کہتے ہیں جو پوری نہ ہوئی ہو۔ لہذا حسرت زدگان سے توقع ہو سکتی تھی کہ شاید خاک ہونے پر بھی ان کی حسرت باقی رہے۔ (انسان جس مرض میں مرتا ہے اس کے جراثیم اس کے جسم مردہ میں باقی رہتے ہیں۔) لیکن چونکہ وہ لوگ ستم کشتہ ہیں، اس لئے ان میں اب کچھ باقی نہ رہا۔

اس شعر میں ”حسرت زدگان“ اور ”ستم کشتوں“ جیسے بظاہر معمولی لفظوں میں سے اتنے معنی نکال لینے کی صلاحیت میر کے معمولہ کمال کی دلیل ہے کہ وہ کوئی لفظ بے کار نہیں رکھتے، بلکہ بظاہر بے کار لفظوں کو بھی کار آمد بنا لیتے ہیں۔

”عرض تمنا“ کو شیخ علی حزین نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے۔

گر غرورت نہ کھد کلفت ہم محنت ہم

نگہ عجز مرا عرض تمناے ہست

(اگر تراغور و میری ہم صحتی کی کلفت

نہیں برداشت کر سکتا تو نہ

سہی۔ میری نگاہ عجز میں بھی ایک

عرض تمنا ہے) (تو اسی کو سن لے۔)

حزین کے اس شعر میں میر کی سی اشارہ نگاری ہے۔ مصور بنز واری کا شعر ہے۔

محتاج کسی قبر دریدہ سے گذر جا

ایسا نہ ہوا کہ ہاتھ نکل کر تجھے چھو لے

اس پر صہبا وحید نے مسر نیازی کا اثر بتایا ہے حالانکہ ظاہر ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر کا مضمون میر اور شیخ علی حزیں سے مستعار ہے، ہاں بیان میں وہ صفائی نہیں ہے جو شیخ کے یہاں ہے، اور میر تو شیخ سے بھی بڑھ کر ہیں۔

۳۲۵/۴ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ لہجہ میں حرماں اور طردوؤں کا احتراج بھی غیر معمولی ہے۔ لیکن معنی آفرینی کی تھوڑی بہت کا فرمائی یہاں بھی ہے۔ اللہ کی ایک صفت چونکہ استغنا بھی ہے، اس لئے معشوق کو مستغنی کہہ کر اللہ کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ اللہ تعالیٰ کو یار مستغنی کہنا مستبعد ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ لوگوں نے اللہ کو معشوقہ تک کہہ دیا ہے۔ چنانچہ غالب کا شعر ہے۔

مجرم مسخ رند انا الحق سراے را
معشوقہ خود نما و نگہباں غیور بود
(انا الحق کا نغمہ گانے والے رند کو مجرم مت
قرار دو) (اصل معاملہ یہ ہے کہ) معشوقہ
خود نما اور اس کے نگہبان (اہل ظاہر)
بڑے غیور تھے۔

اس شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے مولانا حامد حسن قادری مرحوم نے لکھا ہے کہ ”اللہ تعالیٰ کو معشوقہ کہنا بہت پر لطف ہے، مگر دوسروں نے بھی لکھا ہے۔“

معنی کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ ”یار مستغنی“ کو بے اضافت پڑھیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ معشوق استغنا کرتا ہے۔ اور اگر اس کو با اضافت پڑھیں تو معنی بنتے ہیں ”وہ معشوق جو مستغنی ہے“ یعنی پہلی صورت میں استغنا معشوق کا عمل ہے اور دوسری صورت میں یہ اس کا وصف ذاتی ہے۔ معنی کی ایک اور جہت یہ ہے کہ خاک میں لوٹنا اور لبو میں نہانا الگ الگ عمل ہو سکتے ہیں (یہ کروں یا وہ کروں) اور ایک کے بعد ایک بھی ہو سکتا ہے۔ (پہلے میں خاک میں لوٹوں، پھر لبو میں نہاؤں)۔ زبردست کیفیت، اور پھر اسے معنی، اعجاز سخن گوئی ہے۔

یہاں اس بات کا خیال رکھئے کہ ”معشوقہ“، ”عیارہ“ وغیرہ الفاظ میں فارسی ہائے زائدہ ہے، عربی کی تائے تانیہ نہیں۔ یعنی ”معشوقہ“، ”عیارہ“ جیسے الفاظ فارسی قاعدے سے مونث نہیں ہیں۔

۳۲۶

۹۱۰ دیا کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دل کیوں کے راست آوے دعوے آشنائی
دریائے حسن وہ مہ کشتی بہ کف گدا تو

منہ کرے جس طرف کو سو ہی تری طرف ہے
پر کچھ نہیں ہے پیدا کیدھر ہے اے خدا تو

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک
جیسے چراغ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

۳۲۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن خوبی سے بالکل خالی نہیں۔ ”ہم سے“ بمعنی ”ہمارے ساتھ“ تازہ اور دلچسپ ہے۔ اوروں سے مل کر کچھ اور ہو جانا بھی خوب ہے۔ یعنی معشوق کسی رنگ یا خوشبو یا ذائقے کی طرح تھا۔ کسی اور چیز سے مل کر رنگ، خوشبو اور ذائقہ یا تو خراب ہو جاتے ہیں یا اپنی اصل کیفیت کھو بیٹھتے ہیں۔

۳۲۶/۲ یہ شعر رعایتوں اور مناسجوں کا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ میر یوں بھی ان چیزوں کے بادشاہ ہیں، لیکن میر کے یہاں بھی اس قدر مکمل اور رعایتوں سے مزین شعر مشکل سے ملے گا، معنی کچھ خاص نہیں ہیں لیکن رعایتوں نے مضمون کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ دل سے خطاب کر کے کہا ہے کہ اے دل تیرا یہ

دعویٰ کہ تجھے معشوق سے آشنائی ہے، یا تجھے معشوق سے آشنائی ہو کر رہے گی، بھلا کیوں کر سچا ثابت ہو سکتا ہے؟ معشوق تو دریائے حسن ہے اور تو کنگول بدست ایک بھکاری ہے۔

اب رعایتیں اور مناسبتیں ملاحظہ ہوں (۱) ”آشنا“ بمعنی ”دوست“ ”معشوق“ اور ”آشنا“ بمعنی ”تیرنا، تیراک“۔ اس کی مناسبت سے مصرع ثانی میں (۲) معشوق کا دریائے حسن ہونا، اور (۳) دل کا کنگول بدست (کشتی بکف) گدا ہونا۔ ”کشتی“ بمعنی ”کنگول“ بھی ہے، اور کنگول کی شکل کشتی نما ہوتی ہے۔ (۴) شراب کا پیالہ جو کشتی کی شکل کا ہوتا ہے، اسے بھی کشتی کہتے ہیں۔ (۵) دریا کی مناسبت سے ”مہ“ کیونکہ سمندر میں جزر و مد چاند کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ (۶) معشوق اگر چاند ہے تو وہ دریائے حسن کو اپنی طرف کھینچے گا ہی، جیسا کہ چاند کا عمل ہوتا ہے۔ (۷) نئے چاند کو بھی کشتی سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اقبال کا نہایت خوبصورت شعر ہے

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل

ایک کھڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل

(۸) ”بہارِ غم“ میں ہے کہ ”کشتی شدن“ کے معنی ہیں ”تیرنا یا پانی میں ہاتھ پاؤں مارنا“ (۹) ”دل“ کے ساتھ ”دریا“ لگا کر ”دریا دل“ بناتے ہیں، اور ”دل بد ریا کردن یا انداختن“ بمعنی ”کسی خطرناک کام پر کمر باندھنا“ ہے۔ چنانچہ سعید اے اشرف کا شعر ہے۔

اشرف از گردوں نیابی گوہر مطلوب را

تائید ازی دریں رہ دل بہ دریا چوں حباب

(اے اشرف تو آسمان کے ہاتھ سے گوہر

مطلوب اس وقت تک نہ پائے گا جب تک تو

راہ طلب میں دل کو حباب کی طرح (اس) دریا

میں نہ ڈال دے۔)

اصل بات یہ ہے کہ مشرقی شعریات میں مضمون اور رعایت کی اہمیت بنیادی ہے۔ اس میں ”تجربے کی صداقت“ وغیرہ اس لئے اہم نہیں کہ مضمون خود استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارہ مبنی ہوتا ہے تجربے پر۔ لہذا براہ راست تجربے کی صداقت یہاں چنداں اہم نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجربے کی صداقت ثانوی

مقام رکھتی ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ بات کو بیان کرنے میں ان طریقوں کا استعمال کیا گیا ہے کہ نہیں، جن سے بات میں تہ پیدا ہو۔

۳۲۶/۳ کلام مجید میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے کہ تم جس طرف بھی رخ کرو گے اپنے پروردگار کا منہ دیکھو گے۔ جناب حنیف نجمی نے مشورۃ دیا ہے جو میرے خیال میں المنسب ہے کہ آیت پاک کے اصل لفظ مع ترجمہ بیان کر دیئے جائیں تو معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ سورۃ بقرہ (آیت ۱۱۵) میں ہے: فَاَیْنَمَا تَوَلَّوْا فَمِنْ وَجْهِ اللَّهِ (ترجمہ مولانا شاہ اشرف علی صاحب ”کیونکہ تم لوگ جس طرف منہ کرو اور ادھر ہی اللہ تعالیٰ کا رخ ہے کیونکہ اللہ تعالیٰ تمام جہات کو محیط ہیں اور کامل العلم ہیں۔“) اس مضمون کو لے کر میر نے کئی معنی پیدا کئے ہیں۔ ایک تو وہی صوفیانہ اور اسرارِ مضمون ہے جو قرآن پاک میں بیان ہوا، اس سے، اور اس بات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کہ اللہ نادیدہ ہے، یہ بات پیدا کی کہ اے اللہ تو ہر طرف ہے، لیکن ہم جدھر بھی نظر دوڑائیں تو کہیں نظر نہیں آتا۔ شاہ آسی سکندر پوری نے خوب کہا ہے، اور ایک طرح سے قرآن کی آیت کی تفسیر بھی کر دی ہے۔

بے مجاہبی یہ کہ ہر شے میں ہے جلوہ آشکار

اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

اب میر کے شعر کو پھر دیکھئے۔ ”پر کچھ نہیں ہے پیدا“ یہ مفہوم نکلتا ہے کہ نہ صرف یہ کہ اللہ نگاہوں سے پوشیدہ ہے، بلکہ کچھ اور ظاہر بھی نہیں۔ یعنی اللہ کو دیکھنے کی لگن اتنی شدید ہے کہ جب اللہ نظر نہیں آتا تو کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ ”کیدھر ہے اے خدا تو“ کا ایک مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو کس طرف ہے؟ یعنی سب طرفیں تو دیکھ لیں اور تو کہیں نظر نہ آیا۔ اب میں کس طرف دیکھوں؟ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو ہے بھی کہ نہیں؟

اب اس شعر کو عشق مجازی (یا مثالی معشوق سے عشق) کی طرف لے جائیے تو مفہوم یہ نکلتا

ہے کہ میرا معشوق مثالی اور یعنی (Ideal) ہے، اے اپنی عینیت کے باعث ہر جگہ اور ہر سمت میں ہونا چاہئے۔ لیکن جس طرف بھی دیکھتا ہوں، مجھے کچھ بھی نظر نہیں آتا، خدا یا تو کس طرف ہے؟ یعنی مخاطب معشوق سے ہے اور ”اے خدا“ کلمہ تعجب ہے۔

دوسرے مصرعے کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ کچھ بھی پیدا نہیں ہے (ظاہر نہیں ہے، کھلتا نہیں ہے۔) کہ اے خدا تو کس طرف اور کدھر ہے؟ بات سے بات بنانا اس کو کہتے ہیں۔

۳۲۶/۴ ”سانجھ کے موئے کوکب تک روئیں“، یہ ضرب المثل کسی لغت میں نہیں ملتی۔ ہاں ”شام کے مردے کو کب تک روئے“ البتہ ”آصفیہ“ اور ”نور اللغات“ میں درج ہے۔ پلٹیس نے اس کی ایک شکل ”شام کے مرے کو کب تک روئے“ بھی دی ہے۔ چونکہ پلٹیس والی شکل میر کے شعر میں بے تکلف استعمال ہو سکتی تھی، لہذا ظاہر ہے کہ میر نے جو شکل اپنے شعر میں برتی ہے وہ وزن کی مجبوری کے باعث نہیں، بلکہ اس وجہ سے برتی کہ وہ اسے بھی صحیح شکل سمجھتے تھے۔ کچھ نہیں تو میر کی ہی سند پر اسے لغات میں درج ہونا چاہئے تھا۔ یہ مثل ایسے موقع پر بولتے ہیں جب کسی غم، مصیبت یا جھگڑے یا الجھن کے تادیر قائم رہنے اور اس میں استمرار پیدا ہونے کا امکان ہو۔ یعنی زندگی بھر کے جھگڑے یا مصیبت کو بھلا کب تک کوئی تازہ رکھے۔ مراد یہ ہوتی کہ یہ معاملہ ایسا ہے کہ اس کے جلد منفصل ہونے کا امکان نہیں۔ پلٹیس نے لکھا ہے کہ اس مثل کی بنیاد اس بات پر ہے کہ شام کو میت نہیں اٹھائی جاتی۔ موت اگر دن میں ہو تو میت دن ہی دن میں اٹھ جائے اور رونا دھونا موقوف ہو۔ لیکن اگر شام کو موت ہو تو جنازہ اگلے ہی دن اٹھے گا اس لئے تمام رات شور و ماتم رہے گا۔

دیکھئے اس مثل کو لے کر میر نے کس خوبی سے نیا استعارہ پیدا کیا ہے۔ مفلس کے چراغ میں تیل کم ہوگا، اس لئے وہ سر شام ہی بجھ جائے گا۔ میر بھی چراغ مفلس کی طرح سر شام تھوڑی ہی دیر میں، یعنی زمانہ جوانی میں جاں بحق ہوئے ایسی موت کو انسان کب تک روئے؟ جتنا بھی روئیں دھوئیں کم ہے، لیکن آخر کب تک؟ جو شخص شام کو مر اس کا ماتم رات ہی بھر تو ہوگا، اور بس ”چراغ مفلس“ کی تشبیہ لاکر میر نے مصرع اولیٰ کی مثل کو نئی طرح کی قوت بخش دی ہے۔ پھر یہ بھی ملاحظہ ہو کہ ”جل بجھا“ کو چراغ سے مناسبت تو ہے ہی، اے عاشق سے بھی مناسبت ہے، کیونکہ عاشق بھی سوز عشق اور سوز بحر میں جلا ہے۔ آخری بات یہ کہ ”جل بجھنا“ کو شاعر سے بھی مناسبت ہے، کیونکہ شاعرانہ صلاحیت کو شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

۳۲۷

جوں چشمِ بسملی نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

۳۲۷/۱ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھئے تو دونوں کے تخیل کی نوعیت الگ الگ واضح ہو جاتی ہے۔ غالب

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوقِ ستم تو دیکھ
آئینہ تا کہ دیدہِ فحشیر سے نہ ہو

غالب کے معشوق کو ذوقِ ستم اس قدر ہے کہ وہ اپنی آرائش بھی اس وقت کرتا ہے جب وہ شکارِ مردہ کی آنکھ کو آئینہ کے طور پر استعمال کر سکے۔ میر کے یہاں جو عاشق ہے وہ معشوق کو ایک بار دیکھ لے تو اس طرح تکلی لگائے دیکھتا رہے گویا وہ کوئی مذبح ہے (قدرے مفصل بحث کے لئے دیباچہ جلد اول صفحہ ۱۳۰ تا ۱۳۱ ملاحظہ ہو)۔

میر کے یہاں کئی باریکیاں ہیں، غالب کے یہاں محض نازک خیالی ہے۔ خیال میر کا بھی نادر ہے، لیکن اس کی اصل ارضی اور واقعی ہے۔ معشوق کو دیکھ کر دیکھتا رہ جانا عام بات ہے۔ معشوق کو قاتل بھی کہتے ہیں، اور اسی اعتبار سے عاشق کو مقتول یا سہل کہتے ہیں۔ یہاں قاتل اور مقتول کا منصب اپنے آپ ہی حاصل ہو گیا ہے، کہ چہرہ معشوق کو ایک تک دیکھتی آنکھ اس طرح ساکت اور کھلی ہوئی ہے جیسے کسی سہل کی آنکھ ہو۔ ”میرے خونی“ میں عجب طرح کی یگانگت اور غرور ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) وہ جس نے میرا خون کیا، اور (۲) اور وہ جو میرا خونی (معشوق) ہے۔ اب رعایتیں دیکھئے: چشم، آوے گی نظر، چشم، آنکھ، چہرہ، بسملی، خونی، مندی (بند)، باز (کھلی ہوئی)۔

شعر زیر بحث کے تیس تیس برس بعد میر نے چشمِ بسملی کا پیکر شکارِ نامہ اول میں بالکل نئے ڈھنگ سے استعمال کیا اور ہمیشہ کے لئے ثابت کر دیا کہ تخلیقی قوت اگر زبردست ہو تو غیر ممکن بھی ممکن ہو

جاتا ہے۔ انفقار جالب کی شاعری کے بارے میں ایک بار میں نے لکھا تھا کہ اس میں ندرت اور انفرادیت اس درجہ ہے کہ اس پر کسی اسلوب کی بنیاد نہیں قائم ہو سکتی۔ اس کے سب امکانات اس کے وجود میں آتے ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ ”چشم بسملی“ والے پیکر کی ندرت اور مضمون کے انوکھے پن کے پیش نظر خیال گذرتا ہے کہ اب اس کے بعد اس مضمون میں کہنے کو رہا ہی کیا ہے؟ اب شکار نامے کا شعر دیکھئے

آنکھیں جو میری باز ہیں جوں چشم بسملی

اس ترک صید بند کا یہ انتظار ہے

مضمون بالکل بدل دیا اور اسے بھی رعایتوں کے ساتھ اسی خوبی سے نبھایا۔

ناخ نے بھی چشم بسملی کے مضمون پر اچھی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع زیادہ کارگر نہیں۔ دوسرا مصرع البتہ لا جواب ہے۔

نور کا نام شب تار جدائی میں نہیں

جو ستارہ ہے وہ اک دیدہ قربانی ہے

امیرینائی نے بھی (غالباً ناخ کے تتبع میں) دیدہ بسل دیدہ قربانی کا مضمون باندھا ہے۔

۱۔ یاد کس ترک کی آئی کہ مرا زخم امیر

رہ گیا دیدہ بسل کی طرح وا ہو کر

۲۔ محو نظارہ قاتل ہوں میں ایسا دم صبح

کہ ہر اک داغ بدن دیدہ قربانی ہے

لیکن امیر کے دونوں شعروں میں تصنع کی کثرت کے باعث لطف کم ہو گیا ہے۔

۳۲۸

۹۱۵ نزدیک اپنے ہم نے تو سب کر رکھا ہے سہل
پھر میر اس میں مردن دشوار کیوں نہ ہو

۳۲۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان اول میں ہی کہا ہے، لیکن وہاں اتنی کامیابی نہ ہوئی۔
ہوئے تھے جیسے مر جاتے پر اب تو سخت حیرت ہے
کیا دشوار نادانی سے ہم نے کار آساں کو
شعر زیر بحث میں مصرع ثانی کے انشائیہ اسلوب نے کثرت معنی پیدا کر دی ہے۔
(۱) ہمارے خیال میں تو ہمارے لئے ہر کام آسان ہے، پھر موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان
کیوں نہیں؟ (۲) موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ (یعنی بے شک آسان ہے۔)
(۳) موت جیسا مشکل کام ہم نے آسان کر دیا ہے۔ (یعنی بس مرنے کی دیر ہے، اس میں کوئی مشکل
نہیں۔) ”مردن دشوار“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) مرنا، جو دشوار کام ہے۔ (۲) دشواری سے مرنا، یعنی
سخت جانی سے اور اذیت اٹھا کر مرنا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں، کیونکہ ان میں ندرت کے علاوہ قول
محال بھی ہے کہ سختی اور مشکل سے مرنا ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ لہجے میں خود پر طنز بھی ہے، کہ سب
ہونے کے باوجود زندگی سے چٹے ہوئے ہیں، مرتے نہیں۔

۳۲۵

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

۳۲۹/۱ یہاں مضمون ایک فارسی شعر سے مستعار ہے، لیکن مصرع ثانی کے انشائیہ نے کثرت معنی پیدا کر دی اور میر کا شعر فارسی اصل سے بڑھ گیا ہے۔

ماو مجنوں ہم سفر بودیم اندر راہ عشق
او بہ صحرا رفت و ما در کوچہ ہا رسوا شدیم
(راہ عشق میں، میں اور مجنوں ہم سفر تھے
مجنوں نے تو صحرا کی راہ لی اور ہم گلی
کوچوں میں رسوا ہوئے۔)

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) مجنوں کی آوارگی کی طرح ہماری آوارگی کا بھی چہ چا کیوں نہ ہو؟ (۲) ہماری آوارگی کا بھی ذکر کتابوں میں کیوں نہ ہو؟ (۳) ہماری آوارگی کے بارے میں لکھا گیا ہے، لیکن اس کا بھی زبانی چہ چا کیوں نہ ہو؟ (۴) ہماری بھی آوارگی ضرور مذکور ہوگی۔ (”مذکور“ کے دونوں معنی، یعنی ”چہ چا“ اور ”کتابوں میں تذکرہ“، مناسب ہیں۔) (۵) کیا وجہ ہے کہ ہماری آوارگی مذکور نہیں؟ (۶) کیا وجہ کہ ہماری آوارگی مذکور نہ ہوگی۔ (۵ اور ۶ میں بھی ”مذکور“ کے دونوں معنی مناسب ہیں۔)

دشت، گرد، آوارگی، ان میں ضلع کا تعلق ہے (”گرد“ بمعنی ”غبار“)۔ لیکن اس شعر کی سب سے دلچسپ چیز اس کے لہجہ کا اعتماد، ایک طرح کی خوش طبع ڈھٹائی اور مجنوں کے رسمیتاتی رومانی کردار کی تخفیف قدر ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ اصل چیز آوارگی ہے، چاہے وہ شہر میں ہو یا صحرا میں۔
فارسی کا شعر جواد پر نقل ہوا اس کا تقریباً ترجمہ میر نے دیوان پنجم میں یوں کیا ہے۔

برسوں میں اقلیم جنوں سے دود یوانے نکلے تھے
میر آوارہ شہر ہوا ہے قیس ہوا ہے بیاباں گرد
اولیت کا شرف فاری کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر کے شعر میں جورہانی، خود اعتمادی اور پوری
تاریخ جنوں کا احساس ہے، اس نے میر کے شعر کو اصل سے بڑھا دیا ہے۔ اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر
دیوان دوم میں یوں کہا ہے۔

مجنوں کو مجھ سے کیا ہے جنوں میں مناسبت
میں شہر بند ہوں وہ بیاباں نور ہے
خود کو ”شہر بند“ کہہ کر معنی کی عجب دنیا اس شعر میں بند کر دی ہے۔ دیوان دوم میں اس مضمون
کو تقریباً پلٹ کر رعایتوں سے منور ایک شعر کہا ہے۔

آوارہ گرد باد سے تھے ہم پہ شہر میں
کیا خاک میں ملا ہے یہ دیوانہ پن تمام

۳۳۰

نہ سوئے نیند بھر اس تنگ تا میں تا نہ موئے
کہ آہ جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

۳۳۰/۱ اس شعر میں کیفیت کے باعث معنی کی کثرت فوری طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ لیکن ذرا سادہ تاہل ثابت کر دے گا کہ یہاں معنی ہی معنی ہیں۔

(۱) دنیا کو ”تنگ تا“ کہا ہے۔ ”تنگ تا“ کے معنی ہیں ”دو پہاڑوں کے بیچ کا درہ“، لہذا تنگ تا وہ جگہ ہے جس کے دونوں طرف دشوار گزار پہاڑ ہیں اور جو دو نسبتاً وسیع اور کھلی ہوئی جگہوں کو ملاتی ہے۔ ”آب تا“ یا ”آب تاے“ وہ تنگ خط آب ہے جو دو سمندروں کو ملاتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس ”خاک تا“ یا ”خاک تاے“ بھی ہے۔ ان سب استعمالات میں ”تا“ بمعنی ”جگہ“ اور بمعنی (Reed) (= نے) کا اشارہ بھی موجود ہے۔ ”تنگ تاے خاک“ کو ”قبر“ کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (اسانہ کا س)، ”آمنہ راج“ میں ہے کہ ”تنگ تاے“ کے معنی ”کوچہ تنگ مقابل فراخ“ کے علاوہ مطلق ”جائے تنگ“ بھی ہیں، اور قبر، دنیا، اور قالب آدمی کے لئے اس سے کنایہ بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے معنی ”محل رنج و زحمت“ بھی ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ بعض قید خانوں کی کوٹھریاں اتنی تنگ ہوتی ہیں کہ قیدی ان میں نہ کھڑا ہو سکتا ہے اور نہ پورے پاؤں پھیل سکتا ہے۔

لہذا میر کے مصرعے کی رو سے دنیا ایک تنگ درہ ہے جو دو فرانیوں کو ملاتا ہے۔ یعنی عدم اور عدم کے بیچ میں دنیا ایک گھاٹی ہے جو دونوں کو ملاتی ہے، دنیا وہ جگہ بھی ہے جس کے دونوں طرف دشوار گزار پہاڑ ہیں۔ یعنی یہاں سے جائے فرار نہیں۔ دنیا مطلقاً رنج و محن کی جگہ بھی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ دنیا خود مثل قبر تنگ و تاریک ہے۔ اب معنی کا لطف یہ ہوا کہ ایک قبر میں تو پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، اس لئے دوسری قبر میں آ رہے، یہ قبر زیادہ آرام دہ ہے، کیونکہ یہاں پاؤں پھیلانے کی جگہ تو ہے۔ اس بیان میں جو طعنے تباؤ ہے اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

(۲) دنیا میں پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، یا موقع نہ تھا۔ ”جا“ بمعنی ”موقع“ بھی ہے، مثلاً ”بے جا“ بمعنی ”بے موقع“۔ میرانیس۔

میدان کی رضا دیتے نہ ہوں گے شہ والا

آزردہ نہ ہوں آپ یہ غصے کی نہیں جا

لہذا پاؤں پھیلانے کی جانتھی، یعنی پاؤں پھیلانے کا موقع ہی نہ ملا۔ ساری زندگی دوڑ ہی بھاگ میں گذری۔ ایک تنگ وادی جس میں تکلم کو کہیں قرار نہیں، وہ ادھر سے ادھر، یہاں سے وہاں، سرگرداں و حیران پھر رہا ہے۔ کبھی ممکن ہوا تو پاؤں موڑ کر، یا کھڑے ہی کھڑے، ایک چھپکی لے لی، نیند بھر سونا نصیب نہ ہوا۔ اب جو موت آئی تو اطمینان سے پاؤں پھیلا کر سونے کی نوبت آئی۔

(۳) ”جا“ بمعنی ”جگہ“ قرار دیں تو معنی ہیں کہ ہم نے زندگی بہت تنگی میں گذاری، گھر میں اتنی بھی جگہ نہ تھی کہ آرام سے سو سکتے۔ یا ہمارے حوصلے کے مقابل دنیا اتنی چھوٹی تھی کہ ہمیں لگتا تھا اس میں تو پاؤں تک پوری طرح پھیلانے کی گنجائش نہیں۔ یا ہم بے گھری کے شکار تھے، کہیں بھی آرام سے بیٹھ رہنے کی جگہ نہ ملی۔

(۴) دنیا کی تنگ تارے میں آرام سے سونے کا موقع تب ہی ملا جب ہم قبر میں سوئے۔ لہذا موت کے بعد بھی ہم دنیا ہی میں قید رہے۔ یعنی موت کے بعد بھی عدم نصیب نہ ہوا، دنیا کے دنیا ہی میں رہے۔

(۵) جب زندہ تھے تو نیند بھر سونا نہ ملا۔ اب موت کی نیند ہے، یعنی ایسی نیند جس سے اٹھنا ہی نصیب نہ ہوگا۔ یہاں بھی طنز کی کارفرمائی خوب ہے۔

معنی کی ایسی تو نگری کے بعد اگر شعر میں کچھ سقم بھی ہو تو گوارا ہو جاتا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ”آہ“ بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا۔ لیکن تھوڑا بھی غور کریں تو صاف کھل جاتا ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”آہ“ کے بجائے اور بہت سے لفظ ممکن تھے

(۱) کہ ہم کو جانتھی پا کے دراز کرنے کو

(۲) کہ جا کہیں نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

(۳) کہ کچھ بھی جانتھی پا کے دراز کرنے کو

وغیرہ۔ لہذا لفظ ”آہ“ بالاراہ لایا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ”آہ“ اور ”موئے“ میں مناسبت ہے، یعنی موت کے موقع پر انسان آہ کرتا ہے، یا کسی کی موت پر آہ کی جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ کوئی ضروری نہیں کہ شعر کو واحد متکلم کا قول فرض کیا جائے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کسی اور شخص کے بارے میں آہ کھینچ کر کہہ رہا ہو کہ وہ اس تنگ نامیں نیند بھرنے سوئے تا نہ موئے۔ ایسی صورت میں ”آہ“ بہت بر محل ہو جاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ”آہ“ کا لفظ کسی بات یا نکتے کے معنی بیان کرتے وقت بھی بولا جاتا ہے، اور مصرع ثانی ایک طرح سے مصرع اولیٰ کی وضاحت کر رہا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ ”آہ“ ”پا“ اور ”دراز“ میں صوتی مناسبت تو ہے ہی ”آہ“ اور ”دراز“ میں معنوی مناسبت بھی ہے۔ کیونکہ آہ کی ایک صفت اس کی درازی بھی ہے۔

مصرع ثانی میں ”پا کے دراز کرنے کو“ کی جگہ ”پاؤں دراز کرنے کو“ بھی ممکن تھا۔ لیکن اس صورت میں آہنگ اتنا اچھا نہ بنتا۔ دوسری بات یہ کہ ”پاؤں دراز کرنے کو“ میں ”پاؤں پھیلانے“ کا شائبہ ہے، اور یہ معنی شعر کے لئے نقصان دہ ہیں۔ غرض کہ ہر طرح سے شعر تک سک سے درست ہے اور کیفیت و معنی کے احتراز نے اسے بہت بلند پایہ بنا دیا ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لئے، کہ ”پاؤں پھیلانا“ کے معنی اس شعر میں نقصان دہ کیوں ہیں، میر کا یہ شعر ذہن میں لائیے۔

عرصہ کتنا سارے جہاں وحشت پر جو آ جاویں

پاؤں تو ہم پھیلاویں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

مصحفی نے اس بحر اور زمین میں غزل لکھی ہے۔ انھوں نے پاؤں دراز کرنے کا مضمون اور قافیہ نظم کیا ہے۔ اگر میر کا شعر سامنے نہ ہو تو مصحفی کا شعر بہت عمدہ معلوم ہوتا ہے ہاں اگر میر کا شعر ذہن میں ہو تو مصحفی بالکل پست ہمت اور زرد رو معلوم ہوتے ہیں۔

گلی میں اس کی ہوئی خلق یاں تک آسودہ

۲ کہ ہم کو جانہ ملی پا دراز کرنے کو

نثار احمد فاروقی مرحوم نے لکھا ہے کہ ”پاؤں پھیلا نا اظہار فراغت و اطمینان کے لئے بھی آتا ہے“۔ اول تو مجھے اس میں کلام ہے۔ لیکن بات یہ ہے کہ یہاں ”پا دراز کرتا“ محاورہ نظم ہوا ہے۔ ”پا دراز“

بمعنی ”مطمئن، مرفہ، فارغ“ وغیرہ تو اردو فارسی میں ہے، لیکن پادراز کرون رپادراز کرنا یا پاؤں دراز کرنا کہیں نہ ملا۔ یہ بھی ذہن میں رکھئے کہ ”دست درازی کرنا“ یا ”دست تپاول“ برے معنی میں آتا ہے اور ”پاؤں پھیلاتا“ بھی برے معنی میں آتا ہے۔ ان کے برخلاف ”پادراز کرنا“ کے معنی میں کوئی شائبہ برائی کا نہیں۔ میرا اور مصحفی نے ”پادراز“ کو اردو میں لے کر ”پادراز کرنا“ بنا لیا ہے۔

۳۳۱

کیا ہے مگر بدنامی و حالت تباہی بھی نہ ہو
عشق کیا جس میں اتنی روپاہی بھی نہ ہو

ناز برداری تری کرتے تھے اک امید پر
راستی ہم سے نہیں تو کج کلاہی بھی نہ ہو

یہ دعا کی تھی تجھے کن نے کہ بہر قتل میر
محضر خونیں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو ۹۲۰

۳۳۱/۱ شعر کا قلندرانہ طنطنہ یا لہجہ کی ڈھنائی قابل داد ہے۔ اس لہجہ میں ”بدنامی و حالت تباہی“ کا بے تکلف فارسی اردو امتزاج بھی بڑا کام کر رہا ہے۔ اک عجب بے پروائی ہے، اور زبان کے اوپر جو بے پروا تصرف کیا ہے، وہ اس بے پروائی اور متکلم کے مزاج کی آزادگی کے لئے معروضی تلازمے (Objective correlative) کا کام کر رہا ہے۔ ردیف دونوں مصرعوں میں نہایت خوبی سے نہیں ہے۔ عام طور پر ایسی ردیف کو سنبھالنا مشکل ہوتا ہے، اور مطلع میں تو اور بھی مشکل ہوتا ہے۔ لیکن جواں سال اور جواں طبیعت شاعر کے لئے کوئی کام مشکل نہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”کیا ہے“ اور مصرع ثانی میں ”عشق کیا“ ایک دوسرے کو خوب متحکم کر رہے ہیں۔ ورنہ عام طور پر مصرع اولیٰ کے مضمون کے اعتبار سے ”کیا ہے“ کی جگہ ”کیا فائدہ“ یا ”کیا خوب“ کا محل ہوتا۔ اب معنی ہیں ”عشق کیا ہے“ (یعنی وہ عشق بھی کوئی عشق ہے) ”گر....“ مصرعین میں انشائیہ انداز مزید حسن کا باعث ہے۔

۳۳۱/۲ ”راستی“ بمعنی ”سچائی“ اور ”راست روی“ یعنی ”یک خوئی“ دونوں مناسب ہیں۔ مضمون

بھی دلچسپ ہے اور میر کی سی واقعیت کا حامل ہے۔ ”راستی“ کے اعتبار سے ”کج کلائی“ عمدہ ہے۔ یہ اس لئے اور بھی عمدہ ہے کہ ”کج کلائی“ بھی ایک ادائے ناز و غرور ہے۔ لیکن اس کو پورے کردار کی کجی کا استعارہ بنا دیا ہے۔ معشوق کے ساتھ حریفانہ رویہ بھی بہت خوب ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں اتنے شاذ نہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جو شخص عشق کو زندگی قرار دیتا ہو اور زندگی عشق کے ہر پہلو پر قادر ہو، اس کے یہاں ایسے مضمون بھی ہوں گے جو بظاہر غزل کی دنیا کے باہر ہیں۔

”ناز برداری کرتے تھے“ میں یہ کنایہ ہے کہ اب نہیں کرتے، اب باقاعدہ سوال جواب کی نوبت آگئی ہے۔

۳۳۱/۳ محضر قتل کے مضمون پر ایک نہایت عمدہ شعر ۲۶۹/۱ پر گزر چکا ہے۔ یہاں مضمون کو پلٹ دیا ہے، اور معشوق سے مخاطب کر کے بالکل نیا پہلو پیدا کر دیا ہے کہ معشوق جب میر کے قتل کا محضر لے کر پہنچا ہے تو محلے والے (یا شاید میر خود) اس کا مذاق اڑاتے ہیں کہ اس پر کسی اور کی بھی تو گواہی لے آتے۔ تمہیں کس فقیر کی بد دعا لگی کہ میر جیسے بے سہارا (یاد نام یا گنہ گار) شخص کے محضر پر کسی کی بھی گواہی نہ لے سکے؟

جب کوئی شخص کسی چیز میں ناکام ہوتا ہے یا اس کا کوئی مقصد بار بار کی کوشش سے نہیں پورا ہوتا تو کچھ ہمدردی، کچھ افسوس کے لہجے میں کہتے ہیں کہ ان کو خدا جانے کس کی دعا لگی ہے کہ ان کا کام نہیں ہوتا۔ اس محاورے کو معمولہ اور روزمرہ کے معاملات میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مائیں کہتی ہیں کہ خدا معلوم کس کی دعا لگی ہے کہ سننے کے کرتے کے بٹن کبھی سلامت نہیں رہتے، وغیرہ۔ اس طرح کے گھریلو محاورے کا ایسے ”پہچاتی“ موقع پر صرف جیسا کہ اس شعر میں ہے، غیر معمولی زور کلام پیدا کر رہا ہے۔ اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ معشوق نو عمر اور ناکردہ کار ہے، اور یہ اشارہ بھی کہ میر اس قدر معصوم اور نیک نام ہے کہ معشوق کو خوش کرنے کے لئے بھی کوئی شخص میر کے محضر پر دستخط کرنے کے لئے تیار نہیں۔ میر کی بے گناہی کا جو پہلو اس شعر میں ہے، اس پر نظری کا خفیف سا پرتو معلوم ہوتا ہے۔

بہ بدی در ہمہ جا نام برآرم کہ مباد

خون من ریزی و گویند سزاوار نہ بود

(میں ہر جگہ برائی میں نام پیدا کرنے میں لگا

ہوں کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور

لوگ کہیں کہ یہ شخص تو سزاوار قتل نہ تھا۔)

نظیری کا مضمون غیر معمولی ہے اور معشوق سے اتحاد دلی کا ایسا مضمون شاید کہیں اور نظم نہ ہوا ہو۔ لیکن نظیری کے شعر میں جو کچھ ہے، سچ پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا ابہام، اور ان کے لہجے کی غیر قطعیت، اس شعر کو نظیری سے بہتر ٹھہراتی ہے۔ پھر میر کے شعر میں ”محضر خونیں“ بہت معنی خیز ہے، کیونکہ مصرع اولیٰ میں ”قتل میر“ کہنے کے بعد بظاہر اس کی ضرورت نہ تھی۔ لیکن اس میں یہ کنایہ ہے کہ محضر خود بخود خون آلود ہو گیا ہے، یعنی اس کا خون آلود ہو جانا میر کی بے گناہی پر دال ہے۔ لہذا اگر محضر پر کوئی گواہی ہے بھی تو میر کی بے گناہی کی ہے۔ خوب کہا ہے۔

عسکری صاحب اور سلیم احمد مرحومین کہا کرتے تھے کہ میر اپنی خودی کو دنیا اور معشوق کے سامنے سرنگوں کر دیتے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، یہ بات بس ایک حد تک صحیح ہے۔ زیر بحث شعر بھی میرے اس خیال کا ثبوت ہے کہ میر کے بارے میں کوئی مجموعی حکم نہیں لگ سکتا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ نظیری کی خودی تو واقعی معشوق کے سامنے دست بستہ و سرنگوں ہے، لیکن میر کے یہاں جو شخصیت نظر آتی ہے وہ بہت تہ دار اور پر اسرار ہے۔ یہاں معشوق کے سامنے سرنگونی معاملے کا صرف ایک ابتدائی پہلو ہے۔ اور وہ سرنگونی بھی ایسی ہے کہ معشوق کو شرمندہ کرتی ہے۔

میر اور غالب کے بارے میں عسکری صاحب کا محاکمہ مشہور نقاد سین بو (Sainte Beuve) کے طرز فکر کا غماز ہے جس کا کہنا یہ تھا کہ ہر بڑے شاعر کی شخصیت کا نچوڑ زندگی کے بارے میں اس کے رویے میں ہوتا ہے، اور اس رویے کو بیان کرنا ممکن ہے۔ سین بو کے خیالات اب فرانسیسی نقادوں نے بھی ترک کر دیے ہیں۔

خاتمہ کلام کے پہلے اتنا مزید عرض کر دوں کہ میر کے شعر میں ”گواہی بھی نہ ہو“ دو معنی رکھتا ہے۔ ایک معنی تو سامنے کے ہیں، کہ محضر پر ایک بھی گواہی نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ محضر پر فتوائے قتل بھی ہو سکتا ہے، اور گواہی بھی ہو سکتی ہے۔ گواہی اس بات کی کہ اس شخص نے فلاں جرم یا گناہ کا ارتکاب کیا، اور فتویٰ اس بات کا کہ وہ واجب القتل ہے۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ فتویٰ تو ممکن نہ تھا (کیونکہ فتویٰ تو دلائل و

نص پر مبنی ہوتا ہے، اس میں جھوٹ کی گنجائش نہیں۔ (کم سے کم (جھوٹی) گواہی تو ہوتی۔ یعنی گواہی کے جھوٹا ہونے کا امکان ہو سکتا ہے۔ فتویٰ مبنی بر باطل نہیں ہو سکتا۔ یہاں معشوق کو گواہی بھی میسر نہ ہوئی۔

دیوان دوم

ردیف واؤ

۳۳۲

اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ
کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دو چار تیر یا رو اس سے بھلی ہے دوری
تم کھینچ کھینچ مجھ کو اس پلے پر نہ لاؤ
پلا = فاصلہ، وہ فاصلہ جو
تیر کی زد میں ہو

ہو شرم آنکھ میں تو ہماری جہاز سی ہے
مت کر کے شوخ چشتی آشوب سا اٹھاؤ

۳۳۲/۱ شکایت میں اپنائیت کا لہجہ کس خوبی سے سمویا ہے۔ مزید لطف یہ کہ خود کو معشوق کی زبان سے
وحشی کہلایا ہے۔ اور اپنی پوری تصویر بھی کھینچ دی ہے۔ پھر معشوق کی بے توجہی کی وجہ بھی بیان کر دی کہ جو
شخص وحشی صورت بنائے دروازے پر ہر وقت کھڑا رہے، اسے بیٹھنے کو کون کہے گا۔ یہی بہت ہے کہ اسے
دروازے پر رہنے دیا جائے۔

اب بیان کی مزید باریکی ملاحظہ ہو۔ کہا تو یہ ہے کہ تم نے ہم سے ذرا سی بات بھی نہ کی۔ لیکن

در اصل تین باتوں کا تقاضا کیا ہے۔ یعنی معشوق نے کم سے کم تین باتیں کہی ہوتیں۔ (۱) آؤ۔ (۲) کا ہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو؟ (۳) بیٹھ جاؤ۔ ہر بات میں کم سے کم دو نکتے ہیں۔ ”آؤ“ کہنے میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق بلا رہا ہے، اور دوسرا یہ کہ معشوق متکلم کو آنے جانے کی اجازت دے رہا ہے۔ ”کا ہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو“ میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق پرشش حال کر رہا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق کو معلوم ہی نہیں کہ متکلم کی وحشت کا راز کیا ہے؟ تیسرا نکتہ یہ کہ معشوق یہ پوچھ رہا ہے کہ تم وحشیوں کی شکل بنائے کیوں کھڑے ہو؟ ہمارے دور پر رہنا ہے تو انسان کی شکل بنا کر آؤ۔ ”بیٹھ جاؤ“ میں پہلا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے نہ رہو، بیٹھ جاؤ۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے رہنے میں امکان ہے کہ وحشی خدا معلوم کب اچھل کود شروع کر دے۔ اگر بیٹھا رہے گا تو اس بات کا امکان کم ہو جائے گا۔ تیسرا نکتہ یہ ہے معشوق نے اپنی محفل میں بیٹھنے کی اجازت دے دی گویا اس نے متکلم کو اپنے حاشیہ نشینوں اور حاضر باشوں میں شمار کیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ معشوق نے ایک لمحے بات بھی نہ کی۔ معشوق سے جس چیز کے نہ ملنے کا شکوہ ہے وہ خاصی با وزن اور عاشق کے بہت بڑے فائدے کی بات ہے۔ لہذا ”اتنا کہا نہ ہم سے“ میں بڑا کمر ہے۔ دیوانہ سی لئے بکار خویش، شیار کہا جاتا ہے۔

اتنے بہت سے معنی، اور ایک لفظ بھی دور از کار نہیں، لہجہ میں اپنائیت اور محبت بھری لیکن چالاکی سے بھرپور شکایت اس پر مستزاد۔ اب غور کیجئے کہ شعر کس موقع پر کہا گیا ہو گا جب معشوق سے وصل ہوا ہو اور جانبین سے شکایت کے دفتر کھلے ہوں۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق پر مرنے کے قریب ہے معشوق اس وقت متوجہ ہوتا ہے اور اسے مرنے سے بچانا چاہتا ہے یا کم سے کم پرشش حال کرتا ہے ایسی صورت میں یہ شعر عاشق کا آخری بیان ہو سکتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق چھوڑ کر جا رہا ہے، اس وقت کے سوال جواب ہیں۔ معنوی لحاظ سے شاید سب سے بہتر امکان یہ ہے کہ جب وحشت بہت بڑھ گئی اور عاشق نے ادھم چائے یا معشوق کے ظلم و تغافل کو سوا کر دیا تو معشوق نے عاشق کی دل جوئی کرنی چاہی، پھر عاشق نے جواب دیا کہ اب جب میں اپنی زندگی برباد کر چکا اور تم بھی رسوا ہو چکے تو اب کیا پوچھتے ہو؟ پہلے تو تم نے کبھی اتنا بھی نہ کہا کہ آؤ....

مصرع اولیٰ میں ”تم نے“ بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے، لیکن درحقیقت ”تم“ پر تاکید ہے یعنی ممکن ہے اوروں نے کہا ہو، مگر معشوق نے کبھی نہ کہا۔ لا جواب شعر ہے۔

۲/۲۳۲ یہ شعر بھرتی کا ہے، تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے لیکن اس میں رعایت کا لطف اور صورت حال کی ندرت ہے۔ بعض لوگ پہلے ہی سے معشوق پر عاشق ہیں اب وہ حکلم کو بھی اس کے پاس لے جانا چاہتے ہیں کہ دیکھو کیا حسین شخص ہے، یا پھر معشوق کی تیراگنی مشہور ہے اور بعض لوگ حکلم کو اس سے ملانے لے جانا چاہتے ہیں۔ حکلم کہتا ہے، نہ بھائی اس شخص سے دوری ہی بھلی ہے، کون وہاں جا کر مفت میں شکار ہو؟

”پلے پر لانا“ بمعنی ”تیر کی زد کے اندر لانا“ ہے، لیکن یہ محاورہ کسی لغت میں درج نہیں۔ ”پلا“ کے معنی بہر حال معلوم ہیں۔ فاصلہ تاپنے کے لئے تیر کی دوری یا (تیر کے) پلے کی دوری کا محاورہ پہلے مستعمل تھا۔ اس طرح ”دو چار تیر کی دوری“ اور ”پلے پر لانا“ میں رعایت ہے۔ ”تیر“ کے اعتبار سے ”کھینچ کھینچ“ ضلع کا لفظ ہے۔ ”پلہ کش ہونا“ بمعنی ”ساتھ دینا“ بھی ہے اور ”پلہ کش“ مزدور کو کہتے ہیں جو بھاری بوجھ کو گویا کھینچتا ہے (جیسے ”معت کش“)۔ لہذا جو لوگ حکلم کو کھینچ کر لے جا رہے ہیں وہ خود دونوں معنوں میں پلہ کش ہیں یہ سب رعایتیں مزید اربین اور خود مضمون میں خوش طبعی تو ہے ہی۔ معمولی شعر میں بھی ایک آدھ بات میر کے یہاں اکثر مل جاتی ہے۔

۳/۳۳۲ شرم کی وجہ سے بھاری (بھگی ہوئی) آنکھ کو جہاز کی طرح بھاری قرار دینا، یا بھاری جہاز کی سی قرار دینا، تشبیہ کا معجزہ ہے۔ تمام نسخوں میں ”جہاز سے ہے“ درج ہے، لیکن ”جہاز سی ہے“ صحیح معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اس طرح تشبیہ بھی پوری ہے اور معنی بھی دو ہیں۔ پھر جہاز کی شکل بھی آنکھ کی سی ہوتی ہے، لہذا تشبیہ مرکب کا لطف حاصل ہو گیا۔

ظاہر ہے کہ جہاز اس قدر بھاری ہوتا ہے کہ کسی کے اٹھائے نہیں اٹھتا۔ لیکن یہی جہاز پانی پر بخوبی تیرتا ہے اور اگر پانی میں آشوب (طوفان، تلاطم) آجائے تو جہاز لہروں کے ساتھ ساتھ اوپر اٹھ جاتا ہے، اور بعض اوقات لہریں اسے اچھال بھی دیتی ہیں، یہ تو ہوئی تشبیہ کی واقعیت۔ اب کمال یہ ہے کہ اگرچہ آشوب پہلے آتا ہے اور جہاز اس کے اثر سے اٹھتا یا اچھلتا ہے، یہاں جہاز کے اٹھنے کو (یعنی آنکھوں کے ترک شرم کرنے اور نگاہ کے اٹھنے کو) آشوب سے تعبیر کیا ہے۔ مناسبت تو موجود ہی ہے کہ معشوق اب آنکھیں اٹھا کر شوخیان کرے گا تو ہر طرف آشوب برپا ہوگا۔

”آشوب سا“ میں لفظ ”سا“ بھرتی کا ضرور ہے لیکن ”سی“ اور ”سا“ کی مناسبت نے اسے حشو قبیح کی جگہ حشو متوسط بنادیا ہے۔ بہر حال، حشو پھر بھی حشو ہے۔ ”آنکھ“، ”چشمی“ اور ”آشوب“ میں ضلع کا ربط ہے۔ (آشوب چشم آنکھوں کی بیماری ہوتی ہے) معنوی نکتہ یہ ہے کہ آنکھ اگر شرم ترک کر دے تو یہ ایک طرح کی بیماری ہی ہوتی۔

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب تک شرم آنکھ کے اندر ہے تو وہ جہاز کی طرح بھاری ہے۔ آنکھ سے شرم نکل گئی تو وہ رسوا اور ہلکی ہو گئی۔ یعنی شرم اک وقار اسی وقت تک ہے جب تک وہ اپنے گھر (آنکھ) میں ہے۔ گھر سے نکلی کہ سبک ہوئی۔ ادھر آنکھ پر یہ معاملہ گذرا کہ وہ شرم کے بوجھ سے جھکی ہوئی تھی، ایک جگہ پر قائم اور ٹھہری ہوئی تھی۔ آنکھ سے شرم نکلی تو آنکھ کا توازن گمرا اور پریشاں نظری شروع ہوئی۔ پریشاں نظری زمانے کے لئے آشوب تو ہے ہی، خود معشوق کے لئے آشوب ہے۔ (کیونکہ اس کے وقار کو انھیں گھٹائی اور اس کی عصمت پر دھبہ آئے گا۔)

”نور اللغات“ میں ”آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے“ کا اندراج بطور ضرب المثل کر کے معنی لکھے ہیں۔ ”شرم دھیا سے بہت وقار ہوتا ہے“ پھر (سعادت خاں) ناصر کا شعر نقل کیا ہے۔

طوفان جوڑنے سے کسی کے نہ ہو سبک

بھاری جہاز سے ہے جو آنکھوں میں شرم ہے

”اردو لغت تاریخی اصول پر“ میں یہی اندراج بطور ”مقولہ“ (ضرب المثل) اور یہی معنی درج ہیں۔ لیکن سند میں میر کا زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔ فوائے کلام سے یہ فقرہ ضرب المثل نہیں معلوم ہوتا۔ نہ ہی کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج ملا۔ ایسی صورت میں مجھے اس کو ضرب المثل ماننے میں سخت کلام ہے۔ ممکن ہے میر کا مصرع بہت مشہور ہو گیا ہو پھر سعادت خاں ناصر نے اسے بطور ضرب المثل باندھ دیا ہو۔

اوپر میں نے کہا ہے کہ ”آشوب سا اٹھاؤ“ میں ”سا“ حشو ہے۔ بات بظاہر بالکل صحیح ہے،

لیکن یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ ایسے مصرعے آسانی ممکن تھے جن میں یہ حشو نہ ہوتا، مثلاً

(۱) تم کر کے شوخ چشمی آشوب مت اٹھاؤ

(۲) مت کر کے شوخ چشمی آشوب تم اٹھاؤ

(۳) تم کر کے شوخ چٹھی آشوب کیوں اٹھاؤ

لہذا یا تو میرے واقعی چوک ہوگئی، یا پھر ”آشوب سا اٹھاؤ“ میں کوئی نکتہ ہے جس تک میری رسائی نہ ہو سکی۔

عبدالرشید لکھتے ہیں کہ ”آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے کے لئے ”نور اللغات“ اور ”اردو لغت“ کی سند کافی ہے لیکن میں نے یہ کہا ہے کہ کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج نہیں ملتا۔ ”نور اللغات“ اور ”اردو لغت“ کو قدیم لغت نہیں کہہ سکتے۔

۳۳۳

نہ مائل آری کا رہ سراپا درد ہوگا تو
نہ ہو گل چین باغ حسن ظالم زرد ہوگا تو

۹۲۵

یہ پیشہ عشق کا ہے خاک چھنوائے گا صحرائی
ہزار اے بے وفا جوں گل چین پر درد ہوگا تو چین پر درد = چین میں پلا
ہوا

علاقہ دل کا لکھوائے گا دفتر ہاتھ سے تیرے
تجدد کے جریڈوں میں قلم سا فرد ہوگا تو تجدد = تنہائی، اکیلا پن

۳۳۳/۱ یہ پانچ شعر کی مسلسل غزل ہے جس میں معشوق کو عاشقی کے عواقب سے آگاہ کیا گیا ہے۔
میں نے نسبتاً کمزور شعر نکال دیے ہیں۔ سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ معشوق کو کسی اور پر نہیں، بلکہ خود
پر عاشق ہوتے فرض کیا ہے۔ گویا دنیا میں کوئی اور ایسا نہیں جو معشوق کا دل لے سکے۔

”مائل“ کے اصل معنی ہیں ”جھکا ہوا“۔ اس معنی میں ”درد“ اس کے ضلع کا لفظ ہے، کیونکہ درد
کی حالت میں انسان اکثر جھک جھک کر رہا ہو جاتا ہے، خاص کر اگر دل یا سینے میں درد ہو۔ لہذا اگر
معشوق آری (آئینہ) ہر وقت دیکھتا رہے گا تو اپنے اوپر عاشق ہو جائے گا اور پھر سراپا درد ہو کر رہ جائے
گا۔ دوسرے مصرع میں معشوق کی نزاکت اور لطافت کا کنایہ یوں رکھا کہ اس کی صورت دیکھنا بھی اس
کے باغ حسن کی چینی کرنا ہے۔ پھر کہا کہ اگر تو اپنے باغ حسن کی چینی کرتا رہے گا تو فرط شوق و غم سے زرد
ہو جائے گا۔ ”گل“ اور ”باغ“ کی مناسبت سے ”زرد“ بہت خوب ہے۔ معشوق کو ظالم کہنا بھی نہایت عمدہ
ہے کیونکہ ایک تو وہ خود ظالم ہے، یعنی عاشقوں پر ظلم کرتا ہے۔ پھر وہ خود پر عاشق ہوا تو گویا خود پر بھی ظلم
کرے گا۔ تیسری بات یہ کسی بھی ستم ظریف کو، یا کسی کو بھی، غیر معمولی بات کرنے یا کہنے پر ”ظالم“ کہہ کر

خطاب کرتے ہیں۔ چنانچہ جگر مراد آبادی کا لاجواب شعر ہے۔
 اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک
 ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

۲/۳۳۳ پہلے مصرع میں بات پوری ہے، اور بظاہر اب کہنے کو کچھ رہا بھی نہیں ہے۔ شاعر کا کمال ایسے ہی مصرعوں پر مصرع لگانے میں ظاہر ہوتا ہے کہ بات مر بوٹ بھی ہو اور فضول لفاظی بھی نہ ہو۔ (جیسا کہ جوش وغیرہ کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔) یہاں دیکھئے کہ بات کو کس طرح آگے بڑھایا ہے۔ معشوق کو ”گل“ کہتے ہی ہیں، اس پر بڑھا کر کہا کہ اگر تم ایسے پھول بھی ہوئے جو چمن میں پلا بڑھا ہو، یعنی خود رو، جنگلی نہ ہو اور تمہیں دشت و صحرا سے کوئی بھی مناسبت نہ ہو، تو بھی تمہیں عشق کا پیشہ صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ حافظ نے عشق کو طنز یہ لہجے میں ”فن شریف“ کہا ہے۔

عشق می و رزم و امید کہ ایں فن شریف
 چوں ہنر ہائے دگر موجب حرماں نشود
 (میں عشق) کا پیشہ اختیار کرتا ہوں، اور
 امید کرتا ہوں کہ دوسرے ہنروں کی طرح
 یہ فن شریف بھی موجب حرماں نہ ہو۔)

میر نے اپنے موقع سے مناسبت رکھتے ہوئے عشق کو صرف ”پیشہ“ کہا ہے، کہ جس طرح پیشہ انسان کی عادت و فطرت بن جاتا ہے اور چھڑائے نہیں چھوٹتا، وہی حال عشق کا ہے۔ یعنی ایک وقت وہ آئے گا جب عشق کی سرمستی اور رومانیت بھی شاید نہ ہو، لیکن عشق پھر بھی ساتھ رہے گا اور تمہیں دشت و صحرا چھنواتا رہے گا۔ ظاہر ہے کہ یہ دشت و صحرا داخلی بھی ہو سکتے ہیں اور خارجی بھی۔

”ہزار“ بمعنی ”بلبل“ بھی ہے، اور ایک طرح کے گیندے کے پھول کو بھی ”گل ہزارہ“ کہتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ لفظ ”گل“ ”چمن“ اور ”صحرا“ کے ضلع کا لفظ ہے۔

”جوں گل“ کا ربط ”بے وفا“ سے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی اے تو جو گل کی طرح بے وفا ہے۔ پھول چونکہ بلبل کی طرف ملتفت نہیں، اس لئے اسے بے وفا کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے کے لہجے میں

ایک طرح کی چنوتی بھی ہے، تم ہزار چمن پرور ہو گے (یعنی بہت زیادہ چمن پرور ہو گے) یا تم ہزار چمن میں پرورش پاؤ، لیکن عشق تمہیں صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ کوئی ایسا نہ دار اور مکمل شعر کہے، پھر خدائے سخن ہونے کا دعویٰ کرے۔

۳۳۳/۳ اس شعر میں مناسجوں اور رعایتوں کا ایسا بازار گرم ہے کہ باید و شاید۔ ”علاقہ“ بمعنی ”تعلق“ ہے، لیکن ”علاقہ لکھوانا“ بمعنی ”زمین یا حکومت وغیرہ کسی کے نام لکھوانا“ بھی ہے۔ لہذا ”علاقہ“ کی مناسبت سے ”لکھوانا“ پھر ”لکھوانا“ اور ”علاقہ“ دونوں کی مناسبت سے ”دفتر“ (کیونکہ جب علاقہ ہوگا تو اس کے کاغذات، دستاویزات، آمد و خرچ کے حسابات کا دفتر بھی ہوگا۔) تیرے ہاتھ سے لکھوائے گا، یعنی تجھ کو مجبور کر دے گا کہ تو خود لکھے، لکھتا جائے۔ ”تجرّد“ کے معنی ”تہائی“ اور ”جریدہ“ کے معنی پھر ”دفتر“ یا کوئی رسالہ یا اخبار۔ لیکن ”تجرّد“ کے معنی ”غیر شادی شدہ ہونا“ بھی ہیں۔ لہذا تہائی دو طرح کی ہے۔ اور تہائی کے دفاتروں میں بھی تو ”فرد“ (بمعنی ”واحد“، ”اکیلا“ اور ”بے مثال“ (Unique) ہوگا۔ لیکن ”دفتر“ بمعنی ”فہرست“ بھی ہے، اور اکیلے شعر کو بھی ”فرد“ کہتے ہیں، اور کاغذ کے تختے کو بھی ”فرد“ کہتے ہیں، اور پھر ”شخص“ کے معنی میں بھی ”فرد“ ہے۔ مثلاً اس مکان میں چار فرد رہتے ہیں۔) پھر ”لکھوانا“، ”دفتر“، ”جریدہ“ اور خود ”فرد“ کی مناسبت سے ”قلم“ ”تجرّد“ اور ”قلم“ میں بھی مناسبت ہے، کیونکہ قلم الف کی طرح سیدھا ہوتا ہے، اور الف علامت ہے ”ایک“ کی، جو اکیلا ہوتا ہے۔ (اسی لئے الف، احدیت کی بھی علامت ہے۔) ”قلم سا“ کو فارسی فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں ”قلم گھسنے والا“۔ یعنی تہائی کے دفاتروں میں تو اکیلا قلم گھسنے والا ہوگا۔ فرض ایک نگار خانہ ہے جس میں عقل حیران ہے۔ قلم کو تنہا کہنا میر کی اختراع ہے۔ کیونکہ ”بہارِ نجم“ میں اس کا ذکر نہیں۔ قلم کو تنہا کیوں کہا، یہ اوپر واضح کر چکا ہوں۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے قلم آگے بڑھتا جاتا ہے اور اس کے لکھے ہوئے حرف پیچھے چھوٹے جاتے ہیں۔ یہ بھی دلیل ہے اس کی تہائی کی۔ دیوان سوم میں میر نے خود کہا ہے۔

انس گر ان نو خطان شہر سے منظور ہے

اپنی پرچھائیں سے بھی جوں خامہ دم و حشت کرو

دیوان سوم کا شعر بہت اچھا نہیں ہے۔ قلم کی تشبیہ ”لو خطاں“ کی مناسبت سے لائے ہیں،
بس۔ لیکن زیر بحث شعر پر تو شکسپیر بھی وجد کرتا۔

۳۳۴

چھاتی نفس میں داغ سے ہو کیوں نہ رشک باغ
جوش بہار تھا کہ ہم آئے اسیر ہو

۳۳۴/۱ مضمون بھی زالا ہے اور معنی کی ہمیں بھی ہیں۔ اسیری کے باعث دل پر یا سینے پر داغ ہے۔ (یعنی غم کے داغ ہیں۔ ”داغ“ بمعنی ”غم“ ہے، جس کو لغوی معنی میں بھی استعمال کر لیا ہے۔) لیکن یہ داغ عام سے زیادہ روشن اور آتشیں ہیں، کیونکہ گرفتاری ایسے وقت ہوئی جب جوش بہار تھا۔ لہذا ایک طرف تو روشن دانوں کے ذریعہ غم کی شدت ظاہر کر دی، اور دوسری طرف اس غم میں بھی ایک سامان افتخار پیدا کر لیا کہ داغ اس قدر سرخ اور روشن ہیں جیسے چمن میں سرخ گلاب کا پھول ہوتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ داغ اس قدر حسین ہیں کہ سینہ رشک باغ ہو گیا ہے۔

جوش بہار میں اسیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو سامنے کے معنی ہیں کہ ہم اس وقت اسیر ہوئے جب بہار اپنے پورے شباب پر تھی۔ دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ بہار کی آمد کے باعث ہم اس قدر جوش میں تھے کہ اپنی حفاظت کا دھیان نہ رہا اور اسیر ہو گئے۔ گویا جوش بہار میں وہ جوش جو ہمیں تھا، ہماری گرفتاری کا باعث بن گیا۔

”جوش بہار تھا“ کے بعد ”کہ“ کہنے میں اچانک پن اور ڈرامائیت ہے۔ پھر ”کہ“ میں جو ابہام ہے اس کے باعث دو معنی ممکن ہوئے ہیں جو اوپر مذکور کئے گئے۔ ”ہم آئے اسیر ہو“ میں افسانویت اور ایک طرح کی بے چارگی ہے، لیکن شکست خوردگی اور یاس نہیں۔ محزونی میں طنز نہ دیکھنا ہو تو کوئی میر کو پڑھے۔

۳۳۵

نک لطف سے ملا کر گو پھر کھو کھو ہو
سوتب تلک کہ مجھ کو ہجر اں کی تیرے خو ہو

پھر = بعد ازاں

کیا کیا جوان ہم نے دنیا سے جاتے دیکھے
اے عشق بے محابا دنیا ہو اور تو ہو

مت التیام چاہے پھر دل شکستگاں سے

۹۳۰

ممکن نہیں کہ شیشہ ٹوٹا ہوا رفو ہو
التیام = بچونا، چاہے = چاہ
(امید رکھ)

۳۳۵/۱ ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون نرالا ہے۔ اس سے ملتے جلتے مضمون، اور اتنے ہی نادر شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۲۔ یہاں بعض باتیں محض اشاروں میں کہی ہیں۔ (۱) معشوق ملتا تو اب بھی ہے، لیکن لطف کے ساتھ نہیں، بلکہ سرد مہری یا عتاب کے ساتھ۔ (۲) لطف سے ملنے کی التجا صرف اس وقت تک ہے جب تک ہجر کی عادت نہ پڑ جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لطف سے ملتا رہے گا تو ہجر کے زمانے کسی نہ کسی طرح اس امید میں برداشت ہو جائیں گے کہ جب ملاقات ہوگی تو لطف و کرم کے ساتھ ہوگی۔ اس طرح آہستہ آہستہ ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ (۳) ”سوتب تلک“ میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب ہجر کی عادت پڑ جائے گی تو معشوق سے ملنے کی ضرورت یا مجبوری بھی نہ رہے گی۔ لہذا اس میں مکر شاعرانہ ہے کہ چند دنوں بعد تمہیں ہماری صحبت اور ملاقات برداشت نہ کرنا پڑے گی۔ اس وقت ذرا لطف سے کام لو گے تو آہستہ آہستہ ہمیں ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ روز روز ملنا اور لطف کرنا بھی ضروری نہیں، بس کبھی کبھی کا ملنا، مگر لطف سے ملنا، کافی ہے۔ (۴) ”گو“ ”نک“ ”پھر“ ”سو“ چھوٹے چھوٹے الفاظ میں اس قدر معنویت ہے کہ شعر کے مضمون کا بڑا حصہ انہیں الفاظ کا مرہون منت ہے۔ ہجر کو

برداشت کر لینے کے مضمون پر شکبہی صفائی نے عمدہ شعر کہا ہے

ایام ہجر را گذراندم وزندہ ایم
ما را زخت جانی خود ایں گماں نہ بود
(ہم نے ایام ہجر کو گذار لیا اور پھر بھی ہم
زندہ ہیں۔ ہمیں اپنی سخت جانی سے اس
قدر گماں نہ تھا۔)

نعت خان عالی کا ایک شعر اپنی شدت تاثر، اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے زیر بحث
شعر سے آگے ہے۔ لیکن میر کے یہاں ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون، اور اس مضمون کا دلکش استعمال
نعت خان عالی کے شعر کے سامنے بھی میر کی وقعت کو قائم رکھتا ہے۔ عالی۔
درد آنت کہ صیاد مرا چندانے
در قفس داشت کہ راہ چمن از یادم رفت
(افسوس کہ صیاد نے مجھے قفس میں اتنی دیر
تک رکھا کہ چمن کا راستہ میرے حافظے
سے محو ہو گیا۔)

ہجر اس (قید) میں مجبور کی نفسیات بدل جاتی ہے، یہ مضمون دل ہلا دینے والا اور نفسیاتی سچائی
سے بھر پور ہے لیکن میر کے زیر بحث شعر میں معاملے کا رنگ بھی اپنی طرح کا زبردست ہے۔ اسی طرح،
صبر کا مضمون بھی میر نے ایسا کہا ہے کہ اچھے اچھے اس طرح سوچ بھی نہیں سکتے، اتنا صاف شعر نکالنا تو بعد
کی بات ہے۔

اتنی گزری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب
صبر مرحوم عجب مونس تنہائی تھا

(دیوان اول)

۲/۳۳۵ ”دنیا ہوا دور تو (وہ رآپ) ہو“ بظاہر دعائیہ روزمرہ ہے۔ لیکن اس کے معنی میں اختلاف ہے۔

لالتا پر شاد شفق لکھنوی نے ”فرہنگ شفق“ میں معنی لکھتے ہیں ”دنیا کا ماحصل خاص تمھاری ذات سے ہے“ اور غالب کا شعر نقل کیا ہے۔

غالب بھی گر نہ ہو تو کچھ ایسا ضرر نہیں

دنیا ہو۔ یارب اور مرا بادشاہ ہو

”نور اللغات“ میں معنی درج ہیں ”جب تک دنیا رہے، تم رہو“ اور غالب کے مندرجہ بالا شعر کے علاوہ انشا کا شعر لکھا ہے۔

اس گل کی ترے پاس اگر بوئے قبا ہو

دنیا ہو غرض اور تو اے باد صبا ہو

”آصفیہ“ میں وہی معنی ہیں جو ”نور“ میں ہیں، اور غالب کا وہی شعر لکھا ہے جو اوپر نقل ہوا۔ دونوں ہی معنی بر محل معلوم ہوتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ دونوں میں خاصا اختلاف ہے۔ روزمرہ میں ہمیشہ، اور محاورے میں اکثر، ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ لہذا یہاں بھی دو میں سے ایک معنی کو اختیار کرنا ہوگا۔ تینوں شعروں کو سامنے رکھتے ہوئے لالتا پر شاد شفق کے بیان کردہ معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ میر نے یہ فقرہ بظاہر لغوی معنی میں بھی برتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵۵/۳۔

اب میر کے مضمون پر غور کریں۔ حسن کو محابا نہیں ہے اور عشق کو صرف نہیں، اس مضمون کو میر نے ۳۳/۳ پر بیان کیا ہے۔ یہاں عشق کا تمام عالم میں موثر اصول خزیب بتا کر کہا ہے کہ وہ بے محابا اور بے جھجک ہے۔ بلاغت کی شان یہ ہے کہ یہ بات واضح نہیں کی کہ مصرع اولیٰ میں جو صورت حال بیان کی ہے کہ ایک سے ایک جوان دنیا سے چلا جا رہا ہے، وہ عشق کی آوردہ ہے۔ اسلوب ایسا ہے کہ بات خود بخود واضح ہو گئی ہے۔ کوئی بات کہی نہ جائے لیکن پھر بھی اس کا قرینہ ایسا ہو کہ وہ بالکل واضح ہو، کمال بلاغت ہے۔

مصرع ثانی میں ”دنیا ہو اور تو ہو“ کے وہ معنی ہیں ہی جو شروع میں بیان ہوئے لیکن لغوی معنی بھی درست ہیں کہ جب سب جوان ہی اٹھ جائیں گے تو پھر دنیا میں عشق رہے گا اور سنسان بستیاں ہوں گی۔ اس مفہوم میں یہ دعا سے زیادہ بد دعا ہے اور ایک طرح کے رنج و غصے کا اظہار کرتا ہے۔ دعا کو طنز یہ مفہوم دے کر اسے محکوس کرنے کی وجہ سے نئی جہت پیدا ہو گئی۔ پھر یہ پہلو ظاہر ہوا کہ عشق موثر اصول تو

ہے، لیکن تخریبی ہے، اور یہ ہارڈی (Thomas Hardy) کی ارادہ محیط الکائنات (Immanent Will) کی طرح بے روک ٹوک اور بے شعور ہے۔ اگرچہ عشق کو شعور ہوتا تو وہ اس طرح بے جھجک بے روک ٹوک دنیا کو خالی نہ کرتا چلتا۔ اس کے بے شعور ہونے کی دلیل صرف یہ نہیں کہ وہ بے محابا (بے جھجک) ہے، بلکہ یہ بھی کہ اگر اس کی یہی ادارہی تو دنیا جو انوں سے خالی ہو جائے گی اور عشق کو اپنا کام کرنے کے لئے وہ لوگ کہاں ملیں گے جن پر وہ اپنی Will کو غالب کر سکے؟ جب دنیا خالی ہو جائے گی تو عشق بے مصرف ہو جائے گا۔ لہذا اس کا بے محابا تباہی پھیلانا خود ہزیمتی (Self-defeating) ہے۔

مصرع اولیٰ بہت پر زور ہے۔ اس زور کی خاص وجہ یہ ہے کہ متکلم اس وقوعے کا عینی شاہد ہے جس کا بیان مصرعے میں ہے۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا ہے

(۱) کیا کیا جوان یارو دنیا سے چل بے ہیں

(۲) کیا کیا جوان آخر دنیا سے چل بے ہیں

(۳) یاں سے گزر گئے ہیں کیا کیا جوان دیکھو

وغیرہ، تو وہ بات نہ ہوتی۔ مضمون وہی ہے، پہلے دونوں مصرعوں میں کلیدی الفاظ سب وہی ہیں (کیا کیا، جوان، دنیا) لیکن پھر بھی وہ زور نہیں۔ اصل مصرعے میں خود متکلم اس صورت حال کا حصہ نہیں ہے جو اس میں بیان ہوئی ہے، لیکن یہ بھی مصرعے کی خوبی ہے، کیونکہ متکلم یعنی مگر بے غرض شاہد کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایک منظر ہے جو اس کے سامنے سے گزر رہا ہے اور گزرتا رہا ہے۔ متکلم پورے درد اور جوش و کرب (Passion) کے ساتھ ہمیں اس صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔

پہلے مصرعے میں ”کیا کیا جوان“ انشائیہ اسلوب ہے اور امکانات سے پر ہے۔ دوسرے مصرعے میں دونوں فقرے ہیں اور دونوں انشائیہ ہیں۔ عشق کو مخاطب کرنا خود ہی عمدہ بات ہے، پھر اس کو ”بے محابا“ کہنا اور تحسین روعا میں ایسا فقرہ کہنا جس میں کئی جذباتی کیفیات موجود ہیں، کمال سخن گوئی ہے۔ غضب کا شور انگیز شعر کہا ہے۔

۳۳۵/۳ دوسرے مصرعے میں بظاہر کوئی بات نہیں، بلکہ فضول سی بات ہے، کیونکہ یہ تو سب کو ہی معلوم ہے کہ ٹوٹا ہوا شیشہ رُو نہیں ہو سکتا۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ اس کا مخاطب معشوق ہے۔ نوعمری یا غرور و نخوت کے

باعث معشوق کو دنیا کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ جس طرح سے مختلف قسم کے چاک رنو ہوتے ہیں، اسی طرح دل بھی رنو ہو جاتا ہوگا۔ مشکل اس کو متنبہ کرتا ہے کہ دل تو شیشہ ہے، اور شیشے کا رنو ممکن نہیں۔ پہلے مصرع میں بھی ایک بیچ ہے۔ بظاہر یہ کہا گیا ہے کہ نونے ہوئے دل جڑ نہیں سکتے۔ لیکن دراصل یہ کہا گیا ہے کہ جن لوگوں کے دل ٹوٹ گئے وہ تم (معشوق) سے پھر نہ جڑیں گے۔ یعنی دل شکستہ لوگ ہمت ہار کر تم کو چھوڑ دیں گے، اور اگر ایک بار وہ تم سے چھوٹ گئے تو ہمیشہ کے لئے چھوٹ گئے۔ ”دل ہلکتگاں“ کے معنی ہیں ”وہ لوگ جن کے دل ٹوٹے ہوئے ہیں“ لیکن ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ اس کے معنی ”نونے ہوئے دل“ ہیں۔ دوسرے مصرع میں جو بات کہی ہے، اس سے اس دھوکے کو تقویت ملتی ہے۔ چالاکی والا شعر کہا ہے۔

۳۳۶

رکھے گردن کو تری تیغ ستم پر ہو سو ہو
جی میں ہم نے یہ کیا ہے اب مقرر ہو سو ہو

صاحبی کیسی جو تم کو بھی کوئی تم سا ملا صاحبی = نازک دماغی، تم تو جی
پھر تو خواری بے وقاری بندہ پرور ہو سو ہو

کب ملک فریاد کرتے یوں پھریں اب قصد ہے
داد لیجے اپنی اس ظالم سے اڑ کر ہو سو ہو
اڑ کر = ضد کر کے

بال تیرے سر کے آگے تو جیوں کے ہیں وبال
سر منڈا کر ہم بھی ہوتے ہیں قلندر ہو سو ہو
آگے = پہلے
جیوں = جی کی جمع

۳۳۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن گردن کو خود ہی تلوار پر رکھنے کا پیکر اچھا ہے۔ علامہ شبلی نے کسی
ایرانی امیر نصرت الدین کا واقعہ نقل کیا ہے کہ بادشاہ نے اس سے ناراض ہو کر حکم دیا کہ اس کا سر کاٹ
لائیں۔ نصرت الدین کو جب یہ فرمان پہنچا تو اس نے حسب ذیل شعر لکھ بھیجا اور پیچھے پیچھے خود بھی آیا۔

سر خواستہ ای بدست کس نتواں داد
می آیم و بر گردن خود می آرم
(تو نے میرا سر مانگا ہے، میں اسے کسی اور
کے ہاتھ نہیں بھیج سکتا۔ خود آتا ہوں اور
اپنی گردن پر رکھے لاتا ہوں۔)

بادشاہ نے اس طبائی پر خوش ہو کر نصرت الدین کی جان بخش دی۔ میر کے شعر میں ہلکی سی، لیکن اسی قسم کی طبائی ہے۔ دونوں مصرعوں میں ردیف بھی لطف دے رہی ہے۔ ”ہو سو ہو“، بمعنی ”اب جو بھی ہو“، ”جو ہوتا ہے وہ ہو“ پوری غزل میں ردیف بڑی خوبی سے آئی ہے۔ عجب بات یہ ہے کہ پلیٹس، فیلن، آصفیہ، نور اور جناب برکاتی کی ”فرہنگ میر“ سب ہی اس روزمرے سے خالی ہیں۔ اثر صاحب کی بھی نگاہ سے یہ نکلے۔

۲/۳۳۶ ”صاحبی“ میر کا خاص لفظ ہے۔ مضمون بھی جس بے تکلف، ظریفانہ اور تھوڑے بہت لفظی پن کے لہجے میں بیان ہوا ہے، اور لفظ ”بندہ پرور“ کا طرز، یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ نو جوان غالب نے بھی اس مضمون کو لیا (اور انلب ہے کہ میر کے یہاں سے لیا) لیکن اس کو اپنا رنگ دیا۔ ان کے یہاں میر کی سی بے تکلفی اور چونچال پن نہیں۔

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی نیکی سی ہم نے پائی دادیاں

اس شعر کا معشوق شباب سوگوار کی تصویر ہے اور مستکلم کا لہجہ ہلکی سی تمنائیت اور درد آمیز وقار کا حامل ہے۔ یہاں میر کا سا بغلیں بجانے کا انداز نہیں۔ ایسا شعر نو جوانوں سے ہوتا ہے۔ اور میر جیسا شعر گرگ جہاں دیدہ قسم کے لوگ ہی کہہ سکتے ہیں۔ غالب میں یوں تو حس مزاج بہت تھی، لیکن شعر میں خود کو ذرا لئے دیئے رہتے ہیں۔ میر کے شعر سے وہ واقف ضرور رہے ہوں گے، لیکن وہ میر کی نقل نہیں کرتے۔ ”بندہ پرور“ کا لفظ بھی انھوں نے اسی زمانے کی ایک غزل میں لکھا ہے جس زمانے کا شعر میں نے اوپر نقل کیا۔

بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تک

ہم کہیں گے حال دل اور آپ فرمائیں گے کیا

یہاں خوش طبعی ہے، اور معشوق کو ”بندہ پرور“ کہنا بھی اس سیاق و سباق میں عمدہ ہے۔ لیکن میر کا ”بندہ پرور“ تو مدافعانہ (Defensive) انداز پر ہے۔ اور ان کا مستکلم زبان دراز اور درنگ ہے۔

میر کے شعر میں معنی کے پہلو ایک سے زائد ہیں۔ اول یہ کہ ”صاحبی کسی“ کے معنی حسب ذیل ہیں: (۱) ہم سے یہ صاحبی کسی؟ (۲) صاحبی کا کیا ذکر ہے؟ (۳) اس وقت بھلا صاحبی کیا رہے گی

جب.... دوم یہ کہ ”تم کو بھی کوئی تم سا ملا“ کے دو معنی ہیں: (۱) تم جیسا خوبصورت۔ (۲) تم جیسا سنگ دل۔ تیسری بات یہ کہ لفظ ”بندہ پرور“ یہاں غالب کے شعر سے زیادہ کارآمد ہے، کیونکہ جس شخص کو ”بندہ پرور“ کہا جا رہا ہے اس کی ذلت اور رسوائی کی پیشین گوئی کی جا رہی ہے۔ غالب کے یہاں خفیف ساطنر اور ہلکی سی جھلاہٹ ہے۔ میر کے شعر میں یہ لفظ خنجر کی طرح دھار دار ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۳۳۶/۳ نو جوان غالب نے یہ مضمون بھی اختیار کیا۔

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچے

اب میر کا ایک اور شعر دیکھئے، دیوان چہارم میں ہے۔

نیڑھی چال سے اس کی خائف چپکے کھڑے کیا پھرتے ہو
سیدی سیدی دو چار اس کو جرأت کر کے سنا بیٹھو

دونوں کے مزاج کا فرق بالکل عیاں ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول ڈھٹائی اور بے تکلفی ہے۔ غالب کے یہاں شوقی اور نوجوانی ہے۔ غالب کے شعر میں معشوق کو راہ پر لانے کی بات ہے۔ میر کے شعر زیر بحث میں اپنی داد لینے کا ارادہ ہے، اور دیوان چہارم والے شعر میں تو صرف جوابی کارروائی ہے، مدعا برآری کی توقع یا امید نہیں۔ ”ہوسو ہو“ سے معنوی لطف یہ پیدا کیا گیا ہے کہ اگر توقع ہے تو کسی حادثے کی ہی ہے، کہ معشوق شاید ناراض ہو کر گردن ہی مار دے، یا قطع تعلق کر لے۔ پہلے مصرع میں اس بات کا کنایہ ہے کہ اب تک معشوق کے سامنے اپنا معاملہ پیش نہیں کیا ہے، گلیوں بازاروں ہی میں فریاد کرتے رہے ہیں۔ یا اپنا قضیہ دوسروں کے پاس مثلاً حاکم شہر کے پاس، یا عدالت میں لے گئے ہیں۔ بالمشافہ معشوق سے بات نہیں ہوئی ہے۔ مصرع ثانی میں ”اڑ کر“ بھی خوب ہے۔ عربی + فارسی ”حریفانہ“ کی جگہ دیسی محاورے نے بے تکلفی میں اضافہ کیا ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) داد لینے کے لئے اڑ جائیں گے۔ (۲) اس خالم کے سامنے اڑ جائیں گے، یعنی نہیں گئے نہیں۔ ملاحظہ ہو ۱۷۰۱۔

۳۳۶/۴ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کی زلفوں کی طوالت یا گھنیر اپن پہلے ہی سے (یعنی اپنی

فطرت کے اعتبار سے) وبال (جان کا وبال، دل کا وبال) ہے تو اس کے جواب میں، یا اس کی وجہ سے، ہم اپنے ہی بال منڈوا ڈالیں۔ قلندر لوگ تو چار ابرو کا صفایا اس لئے کرتے تھے کہ یہ ترک کی علامت تھی۔ یہاں قوی تعلق کے باعث قلندری اختیار کی جا رہی ہے۔ ”ہوسو ہو“ یہاں بھی بہت برجستہ ہے۔ کہا تو یہ ہے کہ جو ہونا ہوسو ہو، اور اصل معاملہ یہ ہے کہ جو ہونا تھا وہ ہو ہی چکا، یعنی ہم قلندر ہو کر ترک دنیا کا فیصلہ کر چکے ہیں۔ یعنی معشوق کے بال ہمارے (اور دوسروں کے) جی کا جنجال تھے، اس لئے ہم ان سے ہی کیا، ہر چیز سے قطع تعلق کر لیتے ہیں۔ سچ پوچھئے تو اس کے بعد ہونے کو باقی ہی کیا رہا؟

”بال“ اور ”وبال“ کی تجنیس خوب ہے۔ اگر ”آگے“ کو ”سامنے“ کے معنی میں لیں تو منہبوم یہ بنتا ہے کہ تیرے سر (زلفوں اور گیسوؤں) کے سامنے ہمارے بال تو جی کا وبال ہیں۔ یعنی ہم تیری زلفوں کے باعث اپنے بال نوچتے پھرتے ہیں۔ (وحشت میں اپنے بال نوچنا عام بات ہے۔)

۳۳۷

۹۳۵ کھینچا ہے آدمی نے بہت دور آپ کو
آپ کو = خود کو اس پردے میں خیال تو کر نک خدا نہ ہو

۱۷۳۳ انسان کی رفعت مرتبہ کے مضمون پر اس سے بہتر شعر ممکن نہیں۔ پھر ابہام کے پہلو الگ ہیں کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ انسان اپنے کو بہت دور کہاں اور کس میدان میں لے گیا ہے۔ شکیپیز نے ہیملٹ (Hamlet) کی زبان سے انسان کو (ترجمہ: دانش میں محترم و بے لوث) اور In apprehension how like a god (ترجمہ: فہم میں دیوتاؤں سے کس قدر مماثل) ضرور کہلایا تھا اور انسان کی بہت سی صفات بیان کی تھیں۔ یہاں کمال یہ ہے کہ صفت ایک نہیں بیان کی، سب کچھ قاری یا سامع پر چھوڑ دیا۔ پھر دوسرے مصرع میں انتہائی ڈرامائی انداز میں انسان کے مرتبے کا متعنا بھی بیان کر دیا۔ انسان کو خدا کا پردہ کہا تو خدا کی الوہیت میں کوئی فرق بھی نہ آنے دیا اور انسان کے علوے مراتب کو اللہ کا مرہون منت بھی قرار دے دیا۔ پھر ”خیال تو کر“ کا جواز لفظ ”پردے“ سے پیدا کیا، کہ اگر انسان پردہ نہ ہوتا تو حقیقت سامنے ہوتی، پھر خیال کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ خیال کرنا اسی لئے ضروری ہے کہ اسرار کا یہ چل سکے۔

دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون پہلی ہی غزل میں میر نے یوں لکھا ہے

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں

معلوم اب ہو اکہ بہت میں بھی دور تھا

شعر زیر بحث میں مضمون زیادہ جرأت طلب تھا۔ ہاں اسے نعت کا شعر بھی کہہ سکتے ہیں، ایسی صورت میں بھی جرأت درکار تھی کہ رسول اللہ کی شان عبودیت کو نقصان بھی نہ پہنچے اور آپ کے مرتبے کا اعتراف بھی ہو سکے۔ اغلب ہے کہ شاہ عبدالحلیم آسی کا لا جواب نعتیہ مطلع میر کا شعر سامنے رکھ کر کہا گیا ہو

وہی جو مستوی عرش ہے خدا ہو کر

اتر پڑا ہے مدینے میں مصطفیٰ ہو کر

شاہد علی سبز پوش کا بیان ہے کہ شاہ آسی صاحب نے ان سے اس شعر کی شرح یوں بیان کی تھی کہ ”جہلا اس شعر پر اعتراض کریں گے۔ مگر ان کے اعتراض کا جواب مصرع اولیٰ میں موجود ہے۔ یعنی وہ اب بھی مستوی علی العرش ہے.... اگر مصرع اولیٰ میں ”وہی جو مستوی عرش تھا خدا بیکر“ ہوتا تو البتہ ان کا اعتراض خدا کے مجسم ہونے کا صحیح ہوتا، وہ تو اب بھی مستوی علی العرش ہے۔ مدینے میں اس کا اتر پڑنا باعتبار نزول صفات کے ہے کہ جیسے آفتاب آگینے میں اترتا ہے۔ ”الآن کما کان“۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں حضرت شاہ صاحب کا استدلال قوی ہے۔ لیکن میر نے شاعرانہ استدلال پیدا کیا ہے کہ انسان کو پردہ کہا۔ اور پھر ایک خفیف سا شک بھی رکھ دیا۔ شاہ آسی صاحب کا شعر ناخ کے رنگ کا ہے تو میر کا شعر خاص میر کے انداز کا ہے کہ گہری بات کہی، لیکن معلوم ہوتا ہے رواروی میں کہہ دی۔

شاہد علی سبز پوش کا بیان ہے کہ حضرت شاہ آسی کو اپنے ایک دوست حاذق موبانی کا یہ شعر

بہت پسند تھا۔

جمال شاہد خلوت گم غیب

چو بر زد پردہ سرزد روئے احمدؔ

(خلوت گم غیب میں رہنے والے

معشوق کے حسن نے جب پردہ اٹھایا

تو احمدؔ کی صورت ظاہر ہوئی۔)

اس شعر پر بھی میر کا ہلکا سا پرتو ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ دونوں کے یہاں ”پردہ“ کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

۳۳۸

خدا کرے کہ بتوں سے نہ آشنائی ہو
کہ پھر موئے ہی بنے ہے اگر جدائی ہو

بدن نما ہے ہر آئینہ لوح تربت کا
نظر جسے ہو اسے خاک خود نمائی ہو

ہماری چاہ نہ یوسف ہی پر ہے کچھ موقوف
نہیں ہے وہ تو کوئی اور اس کا بھائی ہو

گلی میں اس کی رہا جا کے جو کوئی سو رہا
وہی تو جاوے ہے واں جس کو کی آئی ہو

۳۳۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ انھیں قافیوں اور اسی بحر میں غزل ۹۱ ملاحظہ ہو، جہاں مطلع بھی بہت عمدہ رکھا ہے۔ یہاں بھی بتوں سے آشنائی نہ ہونے کے لئے خدا سے دعا کرتا اور جدائی کی صورت میں مرے ہی بن پڑنا خالی از لطف نہیں۔ جب مرجائیں گے تو بن پڑنے کو اور رہ ہی کیا جائے گا؟

۳۳۸/۲ لوح تربت اور آئینے میں مشابہت یہ ہے کہ دونوں عام طور پر مستطیل ہوتے ہیں اور دونوں ہی کو خانے یعنی (Frame) میں لگاتے ہیں۔ ”بہارِ غم“ میں ہے کہ آئینے کو لوح سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس طرح آئینے اور لوح میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ ”آئینہ بدن نما“ اس آئینے کو کہتے ہیں جس میں پوری شبیہ نظر آتی ہے۔ یعنی جسے ہم لوگ ”قد آدم آئینہ“ کہتے ہیں۔ اس کا اصطلاحی نام ”آئینہ بدن نما“ ہے۔

اس پس منظر میں میر کے تخیل نے جو مضمون ترتیب دیا ہے وہ لرزہ خیز اور خوف انگیز ہے۔ انسان کا انجام موت ہے۔ لوح تربت اس موت کی علامت یا انسان کے آخری ٹھکانے کا نشان ہے۔ لہذا لوح تربت میں انسان کا انجام نظر آتا ہے۔ ظاہر میں آنکھ تو کچھ نہیں دیکھتی، لیکن جن لوگوں کے پاس دید و بینا ہے وہ قد آدم آئینے کو لوح تربت جانتے ہیں۔ اسے اسباب خود بینی و خود نمائی نہیں سمجھتے، کیونکہ آئینے میں انھیں اپنا انجام دکھائی دیتا ہے۔ ان کے لئے آئینہ بدن نما ان طلسمی آئینوں کی طرح ہے جن میں صورت کے بجائے صرف ہڈیوں کا ڈھانچہ نظر آتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ جو شخص آئینہ میں منعکس ہے محض عارضی اور مصنوعی ہے، کیونکہ اصلاً تو انسان محض ڈھانچہ ہے اور گوشت پوست رنگ و روغن صرف اوپری معاملات ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ صورت ہمیشہ قائم رہنے والی نہیں۔ جو کچھ نظر آرہا ہے وہ سب گل سڑ جائے گا اور صرف خاک کا ڈھیر باقی بچے گا۔ پھر اس خاک کے ڈھیر کا بھی کتنا ثبات؟ جب نظریں یہ سب دیکھتی ہوں تو پھر آئینے میں خود نمائی کیا ہو؟

آسکر وائلڈ (Oscar Wild) کے ناول (The Picture of Dorian Gray) میں دورین گرے خود نہیں بوڑھا ہوتا، لیکن اس کی تصویر بوڑھی ہو جاتی ہے۔ میر کے شعر میں جوان شبیہ بھی ارباب نظر کو بوڑھی نظر آتی ہے۔

”آئینہ“ اور ”لوح“ کی مناسبت کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل رعایات بھی پر لطف ہیں: بدن نما، خود نمائی، (آئینہ بدن نما ہے لیکن اس سے خود نمائی نہیں)۔ تربت، خاک، بدن، خاک، نظر، خود نمائی، آئینہ، خاک۔ (آئینے کو خاک سے رگڑ کر صاف کرتے ہیں۔)

”لوح“، مونث ہے، لیکن ”آئینہ“ کی مناسبت سے ”تربت کا لوح“ لکھا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ ملاحظہ ہو ۹۷۴۔ میر کے بعد ذوق تک نے اس طرح لکھا ہے۔

دریائے غم سے میرے گذرنے کے واسطے
تجّ خمدہ یار کی لوہے کا پل ہوا

اب اور سے لو لگائیں گے ہم

جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم

مومن کے مزاج کی نزکیت یہاں نمایاں ہے، کہ انھیں یقین ہے کہ متکلم جب معشوق کو چھوڑ کر کسی اور سے دل لگائے گا تو معشوق آتش حسد میں جل جائے گا۔ ”لو لگاتا“ اور ”شمع“ کی رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر میں وہ ارضیت، وہ بے تکلف ہوسنا کی نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان پنجم میں یوں کہا ہے

وے نہیں تو انھوں کا بھائی اور

عشق کرنے کی کیا منائی ہے

یہاں صرف ہوس اور ظرافت ہے، جبکہ شعر زیر بحث میں ”یوسف“ کے اعتبار سے ”چاہ“ کا ضلع بہت دلچسپ ہے۔ ”یوسف“ اور بھائی کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن اس کا معنوی لطف طنز یہ پہلو میں ہے، کہ یوسف علیہ السلام خود تو بہت حسین تھے اور کردار کے اعتبار سے تو بلند پایہ پیغمبر تھے ہی، ان کے بھائیوں میں معشوق کی کوئی صفت نہ تھی سوائے اس کے کہ وہ سنگ دل اور فریبی تھے۔ لہذا یوسف (معشوق) کے بھائی کو معشوق بنانا خود اپنے اوپر طنز بھی ہے۔

۳۳۸/۴ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر (کیفیت کے اعتبار سے) ۳۴۲ پر گذر چکے ہیں۔ ”آئی“، بمعنی ”موت“ کا قافیہ بھی ۹۱/۵ میں بندھ چکا ہے۔ ان باتوں کے باوجود یہ شعر غیر معمولی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ متکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ، بے رنگ اور جذبے سے عاری ہے۔ گویا کوئی شخص قانونی اصول یا کلیہ بیان کر رہا ہو۔ مصرع ثانی میں ”وہی تو جاوے ہے وال“ کہہ کر اس لہجے کو اور مستحکم کیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا جو بات کہی جا رہی ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر میں دو کلیے، یاد و اصول مضمر ہیں۔ (۱) جو معشوق سے دل لگاتا ہے، معشوق اسے مار کر رہتا ہے۔ (۲) جو شخص ایک بار معشوق کا ہو گیا، پھر وہ اسی کا ہو کر رہ گیا۔ اسے تا عمر گرفتاری کہیں یا خود سپردگی، لیکن یہ سودا زندگی بھر کا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) معشوق کی گلی میں وہی جاتا ہے جس کی موت آئی ہو۔ لہذا وہ معشوق سے نہیں، بلکہ موت سے ملنے جاتا ہے۔ (۲) جس کی موت آئی ہو وہی معشوق کی گلی

تک پہنچ سکتا ہے۔ (۳) جس کی موت آئی ہوتی ہے وہ معشوق کی گلی میں (مرنے) چلا جاتا ہے۔ مصرع اولیٰ میں بھی ایک مزید معنوی پہلو ”سورہا“ میں ہے۔ یعنی جو شخص معشوق کی گلی میں گیا وہ وہیں رہا، گویا زندہ جاوید ہو گیا۔

”وہی تو جاوے“ اور ”آئی“ میں ضلع کا ربط ہے۔ ”رہا“ اور ”جا“ میں بھی ضلع ہے، لیکن اتنا موثر نہیں۔ ”رہا سورہا“ کا روزمرہ خوب ہے۔

۳۳۹

مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میر کی شب کو
مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

پھرتے ہیں چنانچہ لئے خدام سلاتے
درویشوں کے پیرا بن صد چاک قصب کو
قصب = باریک سوتی کپڑا

برسوں تئیں جب ہم نے تردد کئے ہیں تب
پہنچایا ہے آدم تئیں واعظ کے نب کو

ہو گا کو دیوار کے سائے میں پڑا میر
کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو

۳۳۹/۱، ۳۳۹/۲ یہ اشعار باہم مربوط ہیں، انھیں قطعہ نہیں کہہ سکتے، کیونکہ قطعے میں مطلع نہیں ہوتا۔ اصناف سخن کی کسی فہرست اور مختلف بیخوں کی کسی بحث میں مذکور نہیں کہ اگر غزل کے مطلع کے فوراً بعد والا شعر مطلع سے مربوط ہو تو اسے کیا کہا جائے گا؟ ہمارے زمانے میں شعرا مشاعروں میں ایسے کلام کو ”چار مصرعے“ کے نام سے مانتے ہیں۔ (چار مصرعے پیش کرتا ہوں، وغیرہ۔) بعض لوگ اسے قطعہ بھی کہہ دیتے ہیں، حالانکہ ظاہر ہے کہ جس کلام میں مطلع ہوا اسے قطعہ نہیں کہہ سکتے۔ پرانے زمانے میں مطلع سے مربوط ایک شعر کی مثالیں اور بھی ہیں۔ سراج اور نگ آبادی

اول سے دل مرا جو گرفتار تھا سو ہے
میرے گلے میں عشق کا زہار تھا سو ہے

اے شاہ حسن مجھ کو تمھاری جناب میں

مدت سے بندگی کا جو اقرار تھا سو ہے

جرات سے ایک مثال ملاحظہ ہو

چھپ گیا پردے میں وہ صورت جو دکھلا کر ہمیں

بے قراری نے کیا کیا ذبح ترپا کر ہمیں

ہر کسی کے پاؤں پڑ کر اب یہی کہتے ہیں ہم

واں کسی سے اب بلا بھجواؤ تم جا کر ہمیں

مطلع کے بعد والے شعر کو ”حسن مطلع“ یا ”زیب مطلع“ کہنے کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ یہ دونوں شعر کبھی کبھی مربوط بھی ہوتے تھے۔

میر کے زیر بحث شعروں میں شعر کو با آواز بلند پڑھنے یا سنانے کا جو مضمون ہے اس پر مفصل بحث جلد اول کے دیباچے (باب نہم) میں ملاحظہ کریں۔ معنوی حیثیت سے ان شعروں میں کئی پہلو ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر مطرب نے پڑھے۔ اس میں دو باتوں کا کنایہ ہے۔ (۱) کلام اتنا مقبول ہے کہ جگہ جگہ پڑھا جاتا ہے۔ (۲) میر خود موجود نہیں ہیں۔ یعنی بے دماغی (یا کسی اور بات، مثلاً

جنون، آوارہ گردی، موت، وغیرہ) کے باعث شاعر اب محفلوں میں نہیں جاتا۔ دوسری بات یہ کہ میر نے ”ذکر میر“ میں لکھا ہے کہ جب معین الملک رعایت خاں نے میر سے فرمائش کی کہ اپنے کچھ شعر قوال بچے کو سکھا دیجئے کہ وہ انھیں گائے، تو میر کو بہت ناگوار گذرا۔ ہجر واکراہ انھوں نے شعر تو سکھا دیئے، لیکن انھیں

اس قدر رکھ دیا کہ انھوں نے معین الملک رعایت خاں کی نوکری چھوڑ دی۔ اس واقعے کے برخلاف ہم یہاں دیکھتے ہیں کہ مطرب کی زبان پر میر کا کلام ہے۔ لیکن ان دونوں میں کوئی تعارض نہیں۔ جیسا کہ میں

کہہ چکا ہوں، غزل کو شاعر کی سوانح عمری نہیں، بلکہ حکلم کا کلام سمجھنا چاہئے۔ یہ ضروری نہیں (بلکہ اکثر حالات میں نامناسب ہے) کہ شاعر اپنی غزل میں وہی کچھ بیان کرے جو اس پر گزری ہے۔ اور یہ تو بالکل غیر ضروری اور کلاسیکی غزل کی شعریات کے برخلاف ہے کہ غزل کو آپ بیتی کے طور پر پڑھا جائے۔ وہ لوگ غلطی پر ہیں جو یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ میر نے آپ بیتی کو جگ بیتی بنادیا ہے۔ غزل کا سر

چشمہ مضمون آفرینی ہے نہ کہ آپ بیتی۔ غزل کے مطالعے میں آپ بیتی کو اسی وقت لانا چاہئے جب اس کے بغیر شعر کی تفہیم ممکن نہ ہو، یا اگر ممکن بھی ہو تو شعر کا کوئی اہم گوشہ نظر انداز ہو جانے کا ڈر ہو۔ تیسری بات یہ کہ میر کو واحد غائب لکھنے سے شعر میں بیانیہ کی خوبی پیدا ہو گئی ہے، کیونکہ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ میر خود کہیں موجود نہیں ہے۔ اس طرح یہ شعر میر (محمد تقی میر نہیں، بلکہ وہ شاعر جس کا ذکر ہے) کی کہانی اور اس کے افسانے (Legend) کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ پھر، اگر واحد متکلم کہتا کہ میری غزل پڑھی گئی اور لوگوں پر وجد طاری ہوا، وغیرہ۔ تو شعر محض تعلیٰ بن جاتا۔ اب یہ بیان واقعہ بھی ہے، اور یہ کنایہ تعلیٰ بھی ہے۔

مثال کے طور پر فرض کریں شعریں ہوتا۔

(۱) مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میری جو شب کو

مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

(۲) مطرب نے غزل میری پڑھی ایک تھی شب کو

مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

دونوں صورتوں میں وہ لطف منقود ہے جو میر کو واحد غائب بیان کرنے سے حاصل ہوا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ میر کے افسانے کی تعمیر اور میر کو فکشن کے کردار کے طور پر مجسم کرنے کے لئے یہ اشارہ بھی کارآمد ہے کہ متکلم اس محفل کا یعنی شاہد ہے جہاں میر کی غزل پڑھی گئی۔ لیکن یعنی شہادت کے علاوہ بھی شہادت ہے جو دوسرے شعر میں مذکور ہے۔

درویشوں کے خدام جامہ ہائے درویشی کو بازار میں سلاتے پھر رہے ہیں۔ یہ بیان کئی طرح کارآمد اور کارگر ہے۔ (۱) اس سے وجد کی حالت کا اشتہاد ظاہر ہوتا ہے کہ سب نے اپنے جامے پھاڑ ڈالے۔ (۲) یہ اس کا ثبوت تو ہے ہی کہ مجلس میں سب پر وجد کی حالت طاری ہوئی۔ (۳) درویشوں کی درویشی ثابت ہوتی ہے کہ ان کے پاس اور جوڑے نہیں ہیں، لہذا پرانے بجا جوڑوں کو سلوا کر کام چلائیں گے۔ (۴) ”خدام“ کا لفظ بھی خانقاہی زندگی اور درویشوں کے طرز معاشرت کے تاثر کو مستحکم کرتا ہے۔ اور کلام کو مزید واقعیت بخشتا ہے۔ (۵) خدام جامہ ہائے صد چاک کو سلواتے پھرتے رہے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جامے اتنے تار تار ہو گئے ہیں کہ ان کو دوبارہ سینا آسان نہیں۔ (۶) ”قصب“

مطل کی قسم کا سبک اور باریک کپڑا ہوتا ہے جو درویشوں میں بہت مقبول تھا۔ لہذا یہ محض برائے قافیہ نہیں ہے، بلکہ معنوی اعتبار سے پوری طرح موثر ہے۔

دونوں اشعار کے اسلوب پر طنز اور مزاح کی سی لیکن روشن تہ بہت خوب ہے۔ لہذا ایسا ہے گویا مشکلم جی ہی جی میں خوش ہو رہا ہو کہ میر کے شعروں نے کیا کمال کر دکھایا اور درویشان باحمکین کی کیا خوب گت بنائی۔

وجد کے عالم میں انسان اپنی جگہ سے اٹھ کر اچھلنے پھٹنے لگتا ہے۔ فارسی میں ”وجد کردن“ کے معنی ہی ہیں اٹھ کر ادھر سے ادھر نقل و حرکت کرنا۔ ”مجلس“ کے اصل معنی ہیں ”بیٹھنے کی جگہ“ اس طرح مجلس اور وجد میں لطیف رعایت ہے۔ صوفی جب سماع سے متاثر ہو کر وجد میں آتا ہے تو اسے اردو میں ”حال آنا“ کہتے ہیں۔ اس طرح ”حالت“ کا لفظ بھی بہت مناسب ہے۔ پھر ”وجد“ (اپنی جگہ سے اٹھ جانا، جگہ پر قائم نہ رہنا) کے اعتبار سے خدام کا پھرنا بھی بہت مناسب ہے، خاص کر جب ”چنانچہ“ کہہ کر اس کے لئے پہلے سے تیاری بھی کر دی ہے۔ خوب کہا ہے۔ دیوان دوم ہی میں ایک شعر اس مضمون کا ہے، مگر وہ بات نہیں۔

اس غزل پر شام سے تو صوفیوں کو وجد تھا

پھر نہیں معلوم کچھ مجلس میں کیا حالت ہوئی

دیوان دوم ہی کی ایک اور غزل میں مطلع کے ساتھ ایک شعر اور پھر ایک مطلع کہا ہے۔ مضمون

اس حد تک متحد ہے کہ یہاں بھی مطرب کی غزل سرائی کا ذکر ہے۔

مطرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی

اللہ رے اثر سب کے تیں رگلی آئی

اس مطلع جاں سوز نے آ اس کے لبوں پر

کیا کیجئے کہ کیا صوفیوں کی چھاتی جلائی

خاطر کے علاقے کے سبب جان کھپائی

اس دل کے بھڑکنے سے عجب کوفت اٹھائی

یہاں شعر تو معمولی ہیں لیکن ہیئت کے اعتبار سے یہ صورت بہت دلچسپ ہے کہ مطلع اور اس کے فوراً بعد کا شعر مربوط ہیں اور ان کے بعد پھر ایک مطلع ہے۔ یہ شکل کہیں اور دیکھنے میں نہیں آئی۔

۳۳۹۳ ”تیں“ کی تکرار بہت خوب نہیں، لیکن مضمون کی ندرت، لہجہ کی شگفتگی اور طنز کی طباعی نے عیب کو بالکل چھپایا ہے۔ شیخ کو میر نے ”خز“ کہا ہے۔

شہرہ رکھے ہے تیری خربت جہاں میں شیخ
مجلس ہو یا کہ دشت اچھل کود ہر جگہ

(دیوان سوم)

جج سے جو کوئی عالم ہو تو سارا عالم جج ہی کرے
کے سے آئے شیخ جج لیکن وے تو وہی ہیں خر کے خر

(دیوان پنجم)

لیکن اس شعر کا مضمون نرالا ہے اور اسلوب میں استعاراتی رنگ اس پر مستزاد۔ یہ بات کہیں نہیں کہی، اشارتاً بھی نہیں، کہ شیخ کو خر سمجھتے ہیں۔ دیوان سوم والے شعر میں تو دلیل دی تھی، یہاں وہ بھی نہیں، لیکن بات پوری طرح ثابت ہے۔ طنز کی ایک شکل سبک بیانی (Understatement) بھی ہوتی ہے، یہاں اسے ہی برتا گیا ہے۔ عام طور پر طنز کے لئے اشتداد اور مبالغہ اور کرخت بیانی (Overstatement) کے وسائل اختیار کئے جاتے ہیں، کیونکہ طنز اور مزاح کی بنیاد ایک طرح کے بے جوڑ پن یعنی (inconsistency) پر ہوتی ہے۔ اگر اشتداد کے بجائے بات کو ہلکی کر کے طنز حاصل کرنا ہو تو ہلکی بات کو بھاری بات کا کتنا یہ بنا کر استعمال کرتے ہیں۔ یہ کام آسان نہیں۔ میر نے یہاں یہ ہم بڑی کامیابی سے طے کی ہے کہ واعظ کا سلسلہ نسب انسان سے ملایا، لیکن یہ بھی کہا کہ اس کام میں بڑی مشکل ہوئی۔ یعنی انسان کو اولاد آدم باور کرنا آسان نہیں، اور شک تو بہر حال رہ ہی گیا کہ وہ اولاد آدم سے ہے بھی کہ نہیں۔

معنی کا نکتہ یہ ہے کہ شیخ کی آدمیت میں شک ہونے کا مضمون کئی امکانات کا حامل ہے۔ سامنے کا امکان تو یہی ہے کہ شیخ انسان نہیں، خر ہے۔ اب اس میں امکان یہ ہے کہ (۱) بے وقوف ہے۔

(۲) خدی اور ازیل ہے۔ (۳) کریم صورت ہے۔ (۴) بے وقت ہوتا ہے۔ (۵) بھل کو کرتا ہے۔
 (۱) اشارہ ہے نماز کی طرف (نحوہ باللہ)۔ دوسرا امکان یہ کہ شیخ میں انسانیت نہیں ہے۔ یعنی اس میں وہ اعلیٰ
 صفات نہیں ہیں جن سے اللہ نے صرف انسان کو متعین کیا ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ شیخ سنگ دل اور
 قسی القلب ہے (عام طور پر درد مندوں کو سنگ دل اور قسی القلب گمان کیا جاتا ہے)۔ یعنی چونکہ وہ شراب
 اور رندی کا مخالف ہے اور ان چیزوں پر پابندی لگاتا ہے، اس لئے وہ غیر انسانی حد تک سنگ دل ہے۔
 چوتھا امکان یہ ہے کہ وہ مردم بیزار ہے۔

اب بیان یہ کی خوبی ملاحظہ ہو۔ شعر کے پس منظر میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جسے ہم یوں
 بیان کر سکتے ہیں۔ واعظ کی حرکتیں اور طور طریقے انسانوں جیسے نہیں ہیں۔ گمان ہوتا ہے کہ وہ نسل آدم سے
 تعلق نہیں رکھتا۔ لیکن وہ رہتا ہماری ہی دنیا میں ہے اور زندگی ہم ہی لوگوں کی طرح گذارتا ہے اس لئے
 فکر ہوئی کہ یہ معلوم کیا جائے کہ آخر یہ کس طرح کا حیوان ہے جس میں انسانی صفات نہیں ہیں لیکن جس
 کے عادات انسانوں جیسے ہیں؟ بہت غور و فکر کے بعد یہ ثابت ہو سکا کہ واعظ بھی نسل انسانی ہی کا ایک فرد
 ہے۔

”ترد“ کے اصل معنی ہیں ”ادھر ادھر آنا جانا، پریشان پھرنا، جانا اور واپس آنا۔“ اردو میں
 ”تشویش“ اور ”غور و فکر“ کے علاوہ ”انتظام و انصرام“ کے معنی میں بھی ہے۔ ناخ
 جگر بھٹتا ہے اک سواک طرف کو زخم پکتے ہیں
 ترد خانہ دل میں ہے غم کی سہمائی کا
 ”زمین کی دیکھ بھال“ کو بھی ترد کہتے ہیں۔ میر انیس

بھلا ترد بے جا سے اس میں کیا حاصل

اٹھاپکے ہیں زمیں دار جن زمیوں کو

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب حال ہیں۔ لیکن ”ترد“ بمعنی ”پریشان پھرنا“ وغیرہ کی مناسبت ”پہنچایا“
 کے ساتھ خاص لطف رکھتی ہے۔

آخری بات یہ کہ واعظ کا نسب حضرت آدم تک پہنچانے میں یہ کنایہ ہے کہ واعظ اولاد آدم
 میں ہے تو سہمی، لیکن کئی واسطوں سے ہے، لہذا اس کا انسان ہونا بہر حال مشکوک ہے۔ غضب کا شعر کہا۔

۳۳۹/۳ غالباً اس لئے کہ شیفہ نے ”گلشن بے خار“ میں ”کیا ربط“ کی جگہ ”کیا کام“ لکھا ہے۔
مصرع ثانی یوں مشہور ہے ع

کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

”کیا ربط“ نہ صرف یہ کہ صحیح متن ہے، بلکہ بہتر بھی ہے۔ ”ربط“ اور ”محبت“ میں تینیں تو ہے ہی، جو ایک طرح کی مناسبت لفظی ہے، ”ربط“ اور ”محبت“ میں رعایت معنوی بھی ہے، کیونکہ محبت بھی ایک طرح کا (اور سب سے زیادہ مضبوط) ربط ہی ہوتی ہے۔

یہ شعر بھی کیفیت اور معنویت کا معجزہ ہے۔ بے چارگی، کس مہر کی اور حراماں نصیبی کی پوری تصویر کھینچ دی، لیکن خود ترحمی اور ہائے دائے کا نام نہیں۔ اس پر طنز کی جہت یہ کہ ایسے شخص کو، جو سراپا حرمان و شکست و یاس ہو، یہ کہہ کر مطعون کیا کہ وہ آرام طلب ہے۔ اے محبت سے کیا لینا دینا؟ معنویت یہ کہ محبت کا معیار بہت بلند قائم کیا۔ محبت کرنے والے کو تو دنیا چھوڑ دینی چاہئے، یا پھر شہر اور بستی چھوڑ کر صحرا میں آوارہ ہونا چاہئے۔ یہ بھی نہ ہو تو کم سے کم سر تو پھوڑے، گر بیان تو چاک کرے۔ جو شخص بس دیوار کے سائے میں چپ چاپ اور کسی کی لو لگائے پڑا رہے وہ محبت والا شخص نہیں۔

پھر ”کسی دیوار“ کی معنویت کو دیکھئے۔ بظاہر یہ دیوار معشوق کی ہے۔ لیکن اس بات کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے یہ امکان بھی پیدا ہو گیا ہے کہ شاید وہ کوئی بھی دیوار ہو۔ عاشق کو سائے کی تلاش ہے۔ اور وہ بے خانماں ہے۔ جو دیوار بھی اچھی اور سایہ دار دکھائی دے اس کے نیچے وہ پڑ رہتا ہے۔ یہ اس کی زندگی ہے۔ بے دری اور در بدری کا یہ عالم ہے کہ معشوق کی دیوار تک بھی رسائی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود (بلکہ اس وجہ سے، کہ وہ نارسا ہے) اس کو آرام طلب کہا گیا ہے۔

”ربط“ اور ”محبت“ کی رعایت کے علاوہ ”طلب“ اور ”محبت“ میں بھی رعایت ہے، کیونکہ محبت بھی طلب ہی ہے۔ شکم کوئی دوست یا پڑوسی یا کوئی رقیب بھی ہو سکتا ہے۔ کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے تو اس نے جل کر جواب دیا۔ بظاہر تو میر کی برائی کی لیکن دراصل اس کی عظمت اور اس کے جذب صادق کا قصیدہ پڑھ دیا۔ شکم کو بظاہر خبر بھی نہیں کہ وہ کیا کہتا چاہتا تھا لیکن کیا کہہ گیا۔ ایسے ہی موقعوں پر پریدا کی بات سچ معلوم ہوتی ہے۔

۳۴۰

گیا کوچے سے تیرے اٹھ کے میر آشفۃ سر شاید
پڑا دیکھا تھا میں نے رہ میں اس کے سنگ بالیں کو

۳۴۰/۱ اس سے ملتے جلتے شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۲۸/۱۔ دونوں شعر میر کے خاص غیر معمولی رنگ کے ہیں کہ کیفیت اور معنی آفرینی دونوں میں یکجا ہیں۔ ۲۸/۱ میں ”اٹھ گیا ہوگا“ کئی اشاروں کا حامل ہے، لیکن شعر زیر بحث میں ”تیرے کوچے سے اٹھ کے گیا“ میں ایک معنی جنازہ اٹھنے اٹھانے کے مزید ہیں۔ چنانچہ محاورہ ہے کہ ”وہ فلاں وقت اٹھیں گے“ یعنی جنازہ فلاں وقت اٹھے گا۔ جنازہ اٹھنے کے معنی اس لئے بھی مناسب ہیں کہ اگر میر اپنی مرضی سے اٹھ کر گیا ہوتا تو اپنا سنگ بالیں بھی لے جاتا۔ لیکن اس کا سنگ بالیں راستے میں ہی لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ اس لئے اغلب ہے کہ میر اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ لیکن شعر میں اتنے ہی معنی نہیں ہیں۔ سنگ بالیں کے پڑے رہ جانے کا ذکر جس طرح کیا گیا ہے اس میں یہ کتنا یہ صاف ہے کہ میر کا اٹھا شکل اتنا ہی تھا۔ بے سروسامانی کا ثبوت اس سے بہتر کیا ہوگا کہ کسی شخص کے نہ ہونے کا اشارہ اس بات سے ملے کہ اس کا سنگ بالیں راستے میں پڑا ہوا ہے۔ پھر ”آشفۃ سر“ اور ”سنگ بالیں“ میں رعایت معنوی ہے، کیونکہ سر کو پتھر سے ٹکراتے ہیں۔ (اس مضمون پر لا جواب شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۵/۳) مزید یہ کہ آشفۃ سری کے باعث ہی یہ بے سروسامانی ہے کہ سنگ بالیں کے سوا کچھ اٹھا نہیں رکھتے۔ راہ میں سنگ بالیں کے پڑے ہونے میں ایک نکتہ تو وہی ہے جو اوپر مذکور ہوا، کہ اب اس پتھر کا مالک کوئی نہیں، لہذا وہ لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر شاید اپنا بستر بھی (یعنی سنگ بالیں) سر راہ ہی رکھتا تھا۔ اس کے گھریا در تو تھا نہیں۔

مزید پہلو یہ کہ اگر میر کی موت نہیں ہوئی ہے تو پھر وہ آشفۃ کی شدت کے باعث معشوق کی گلی چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ یعنی یہی آشفۃ کوئے یار میں سنگ بالیں کی ٹیک لگانے کا باعث تھی، اور اب اسی آشفۃ نے وہ گلی بھی چھڑائی ہے۔

حکلم کا لہجہ بھی بہت دلچسپ ہے۔ بالکل بے رنگ رائے زنی ہے۔ صرف ”آشت سر“ میں تھوڑا سا اشارہ ہے کہ حکلم کو میر کے انجام پر افسوس ہے۔ ورنہ بات یوں کہی ہے جیسے کسی عام قوے کو بیان کیا جا رہا ہو۔ یہ انداز میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔

سنگ بالیں یا خشت بالیں کا مضمون آتش نے جس بے لطفی سے باندھا ہے اس کے لئے ملاحظہ ہو ۵۴۵۔ خود میر نے چاند کو ”خشت ییمیں“ کہہ کر اسی غزل میں بالکل نئے انداز سے کہا ہے

ہم اس کے چاند سے منہ کے ہیں عاشق نہ سے کیا ہم کو
سر اپنا کبک ہی مارا کرے اس خشت ییمیں کو

”خشت ییمیں“ میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کہیں نظر سے نہیں گذرا۔ معشوق کی گلی سے اٹھ جانے کا مضمون امیر میتائی نے بھی باندھا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے میر کے زیر بحث شعر کا جواب لکھا ہے۔

کوچے سے تیرے اٹھ گیا شاید ترا فقیر
کلی سی اک پڑی ہوئی دیکھی ہے راہ میں

مصرع اولیٰ بہت اچھا نہیں (گرچہ ”اٹھ گیا“ کی معنویت خوب ہے) لیکن مصرع ثانی، خاص کر ”کلی سی“ لا جواب ہے۔

۳۴۱

۹۴۵

کیا چہرے خدا نے دیئے ان خوش پسروں کو
دینا تھا تنگ رحم بھی بے داد گروں کو

آنکھوں سے ہوئی خانہ خرابی دل اے کاش
کر لیتے تبھی بند ہم ان دونوں دروں کو

پرواز گستاں کے تو شائستہ نہ نکلے
پروانہ نمط آگ ہم اب دیں گے پروں کو

سب طائرِ قدسی ہیں جو یہ زیرِ فلک ہیں
موندنا ہے کہاں عشق نے ان جانوروں کو

اندیشہ کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا
درپیشِ عجب راہ ہے ہم نوسنروں کو

۳۴۱/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔

۳۴۱/۲ یہ مضمون ممکن ہے میر سوز سے حاصل ہوا ہو

میں کاش اس وقت آنکھیں موند لیتا

کہ میرا دیکھنا مجھ پر بلا تھا

حق یہ ہے کہ میر سوز نے اتنا بھر پور شعر کہا ہے اور کنایتِ لفظی کا وہ شاہکار پیش کیا ہے کہ میر کا شعر اس کے

سامنے لفاظی کا تاثر دیتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں بعض باریکیاں ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر زیادہ تدارک ہو گیا ہے۔

آنکھوں کو دل کا دروازہ یا کھڑکی کہتے ہیں، اس معنی میں کہ دل کا حال آنکھوں سے عیاں ہو جاتا ہے۔ اس اعتبار سے دل کی خانہ خرابی اور آنکھوں کے دروں کو بند کرنے کا مضمون بہت خوب ہے۔ پھر آنکھ کے لئے ”خانہ چشم“ کا استعارہ بھی ہے، لہذا ”خانہ خرابی“ دوہری رعایت کا حامل فقرہ ہے۔ مزید لطف یہ کہ آنکھوں کو دل کا دروازہ اس لئے کہتے ہیں کہ ان سے دل کا حال معلوم ہوتا ہے۔ یہاں آنکھوں کے ذریعہ دل کا حال بلکہ، دل کا گھرتا ہونے کی بات ہو رہی ہے۔ یعنی آنکھیں، جو دل کا حال بیان کرنے کے لئے بنی تھیں، دل کا حال خراب کر رہی ہیں۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں آنکھیں موند لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں دروازے بند کر لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں مرجانے کا مفہوم بھی موجود ہے، کہ کاش میں اس کو دیکھنے کے پہلے آنکھیں بند کر لیتا، یعنی مرجاتا۔ میر سوز کے یہاں بھی موت کا اشارہ ہے، لیکن اتنا مضبوط نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں دیکھنے کی بات واضح ہے۔ میر کے یہاں محض اشارہ ہے۔ ”خراب“ کے معنی ”مست“ بھی ہوتے ہیں اور آنکھوں کو بھی مست کہا جاتا ہے۔ لہذا میر کے شعر میں ”آنکھ“، ”خواب“ میں ضلع کا ربط ہے۔ میر سوز کا شعر ان باریکیوں سے خالی ہے، لیکن خود مضمون اتنا عمدہ ہے اور دو چھوٹے مصرعوں میں اتنا مکمل بیان ہوا ہے کہ داد دیتے ہی بنتی ہے۔

۳۴۱/۳ اس مضمون کو، کہ بال و پر لائق پرواز نہیں ہیں، میر نے طرح طرح سے بیان کیا ہے

نکلے ہوس جو اب بھی ہو وا رہی قفس سے

شائستہ پریدن دوچار پر رہے ہیں

اٹھنے کی اک ہوس ہے ہم کو قفس سے ورنہ

شائستہ پریدن بازو میں پر کہاں ہے

(دیوان دوم)

کیا کیجیے جو نہ کیجئے انداز دام کا
گلزار کے تو قابل پرواز پر نہیں

(شکارنامہ اول)

لیکن زیر بحث شعر کی شان ہی نزائی ہے کہ جو بال و پر گلستاں میں اڑنے پھرنے کے لائق نہ نکلے (اس وجہ سے کہ کمزور تھے، یا اس وجہ سے کہ نارسا اور بد بخت تھے، یا اس وجہ سے کہ اتنے حقیر اور کم مایہ سمجھے گئے کہ ان کو گلشن کے لائق نہ سمجھا گیا) ان کو آگ لگا دیں گے کہ پروانگی کا تو مرتبہ حاصل ہو جائے۔ پورے شعر میں عجب طرح کا ابہام ہے۔ بال و پر شائستہ پرواز گلستاں کیوں نہ نکلے، اس کی وضاحت نہیں کی، اور مندرجہ بالا امکانات رکھ دیئے۔ پھر مصرع ثانی میں یہ بات صاف نہیں کی کہ بال و پر کو آگ لگانا برہمی کے باعث ہے (ایسے بال و پر جو شائستہ گلستاں نہ ہوں ان کا جل جانا ہی اچھا) یا فتنی المصنوع ہونے کی تمنا کے باعث ہے، کہ اگر گلشن میں پرواز نہ کر سکے تو کیا ہو، ہم پروانے کی طرح جل مرتو سکتے ہیں۔ ”شائستہ نہ نکلے“ میں اشارہ ہے کہ گویا ان کا امتحان لیا گیا اور وہ اس میں پورے نہ اترے۔ یا ان کو جانچا پرکھا گیا اور فیصلہ ہوا کہ یہ اس لائق نہیں ہیں کہ ان سے پرواز گلستاں کا کام لیا جائے۔ ”پر نکلتا“ محاورہ ہے۔ اس کو مد نظر رکھیں تو معنی یہ نکلیں گے کہ ہمارے پر نکلے (اگے) تو سہی، لیکن وہ شائستہ پرواز گلستاں نہ تھے۔

پورے شعر میں عجب طرح کا پر شور دلولہ اور اپنے اوپر، پورے کاروبار دنیا پر، برہمی اور احتجاج ہے۔ معشوق کی راہ میں فنا ہونے کا دلولہ ہے، اور اپنی نارسائی پر برہمی اور احتجاج ہے۔ ”پرواز“، ”پروانہ“ اور ”پروں“ کی تینیں خوب ہے۔ ”نہ نکلے“ میں ”نکلتا“ بمعنی ”اگنا“ کا مفہوم نہ لیا جائے تو بھی یہ ”پروں“ کے ضلع کا لفظ ٹھہرتا ہے۔ خوب شور انگیز شعر ہے۔ بال و پر پروانہ کے جل جانے کا مضمون غالب نے خوب باندھا ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر دیکھ کر یہ خیال آیا ہو، کیونکہ غالب نے بھی پروں کے نہ جلنے اور جلنے کی بات کی ہے۔

بلبل سزد ز غیرت پروانہ سوختن

رنگیں ز شعلہ نیست ترا بال و پر ہنوز

(اے بلبل، مناسب ہے کہ تو پروانے کی

شرم میں جل جائے، تیرے بال و پرا بھی
شعلے سے رنگین نہیں ہوئے ہیں۔)

دیوان اول میں میر نے اس مضمون کو، کہ بال و پرا شائستہ پرواز چن نہیں ہیں، کسی اور ہی رنگ سے لکھا ہے۔ اس میں حزن ہے اور ایک طرح کی ڈھیٹ مقاومت (defiance) بھی۔

پر انسانی قفس ہی کی بہت ہے
کہ پرواز چن قابل نہیں پر

۳۴۱/۴ ”طارِ قدسی“ فرشتے کو، اور خاص کر حضرت جبریل کو کہتے ہیں۔ میر نے اس معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے لغوی مفہوم کو بھی قائم رکھا ہے۔ ممکن ہے کہ ان کے ذہن میں حافظ کی بازگشت رہی ہو۔

اے شاہد قدسی کہ کشف بند نقابت
وے مرغِ بہشتی کہ دہد دانہ و آبت
(اے آسمانی معشوق، کون تیرے بند قبا
کھولتا ہے، اور اے فردوسی پرندے، تجھے
دانہ پانی کون دیتا ہے؟)

حافظ کے شعر میں فعل مضارع کے ابہام نے کئی معنی پیدا کر دیئے ہیں، اور ان کا مضمون بھی اچھوتا ہے، لیکن میر نے ایک معمولی مضمون کو، کہ عشق کا رساز عالم ہے، صحیح معنی میں زمین سے آسمان پر پہنچا دیا۔ اگر حافظ کے یہاں فعل مضارع کا ابہام ہے تو میر کے یہاں مصرع ثانی میں انشائیہ انداز بیان کی بنا پر کثیر المعنویت ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے کم نہیں۔

مصرع ثانی کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ بھلا دیکھو تو عشق نے ان جانوروں کو کہاں لے جا کر باندھا ہے! دوسرے معنی یہ ہیں کہ عشق نے ان کو باندھا کہاں ہے؟ یہ سب تو زیرِ فلک آزاد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ سب جو زیرِ فلک بند ہیں، طائرِ قدسی ہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ یہ سب جو زیرِ فلک پرواز کر رہے ہیں، معمولی ہستیاں نہیں ہیں، بلکہ طائرِ قدسی ہیں۔

دنیا اس لئے بنی کہ شاید ازل کو اپنا اظہار کرنا تھا۔ وہ عشق کی قوت تھی جس نے ظہور حق کا بہانہ

پیدا کیا۔ جب دنیا بنی تو اس میں روہیں بھیجی گئیں۔ روہوں کا گھر چونکہ ملک غیب یا ملک عدم ہے، اس لئے دنیا ان کے لئے قید خانہ اور یہ آسمان اس قید خانے کی چھت ہے۔ عشق نہ ہوتا تو یہ قید خانہ بھی نہ ہوتا اور یہ طائرِ قدسی اس میں قید نہ ہوتے۔ لیکن دوسرا پہلو اس مضمون کا یہ ہے کہ عشق نے ان طائرانِ قدسی کو جسم کا لباس پہنا کر کائنات میں محدود کرنا چاہا۔ لیکن انسانی روح کی قوت ایسی ہے کہ اس قید و بند کے باوجود آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرتی ہے۔ لہذا عشق بھلا ان کو کہاں زمین کے زنداں میں بند رکھ کا؟

انسان کو طائرِ قدسی کہنا اور پھر اسے زیرِ فلکِ نفس میں جکوس دکھانا اور ”جانور“ (یعنی ”پرنده“، ”جاندار“) سے تعبیر کرنا تحیل کی نرالی پرواز ہے۔ ”موند“ کا لفظ بھی خوب ہے۔ یہ شعر بھی شورا انگیز ہے۔

۵/۳۴۱ زندگی کو ایک چھوٹا سا سفر کہنا عام بات ہے۔ سودا نے اس میں نیا پہلو پیدا کیا۔

ہستی سے عدم تک نفس چند کی ہے راہ

دنیا سے گذرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

شعر میں نئی بات یہ ہے کہ مرنے کو بھی دنیا سے آگے گذرنا کہتے ہیں۔ سودا کا شعر عقلی سطح پر ہے، اور کسی انسانی صورت حال سے زیادہ فکری بعد کو منور کرتا ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر انسانی صورت حال پر ہے، کہ موت کا سفر انجانا سفر ہے اس لئے ہر شخص کو اس سے خوف معلوم ہوتا ہے۔ موت کو سفر بھی کہا ہے، راہ بھی اور جگہ بھی تینوں پیکر مختلف ہوتے ہوئے بھی محاورے کی سطح پر متحد ہیں اس لئے بہت موثر ہیں۔

نوسفروں میں خود کو بھی شامل کر کے شعر کو خطیبانہ، مربیانہ انداز سے محفوظ کر دیا ہے۔ ورنہ ایسے اشعار میں تجربے کی واقعیت کی جگہ سبق آموزی اور تنبیہ کا عنصر اکثر در آتا ہے اور شعر مرتبہ بلاغت سے گر جاتا ہے۔ موجودہ صورت میں شعر ہر طرح کامل و اکمل ہے۔

دیوان سوم

ردیف واؤ

۳۴۲

غصہ=رنج

۹۵۰

قتل کئے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو
جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں تم بھی آؤ جانے دو

اس کی گلی کی خاک سبھوں کے دامن دل کو کھینچے ہے
ایک اگر جی لے بھی گیا تو آتے ہیں مرجانے دو

اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو
دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں دھو میں ہم کو مچانے دو

عرصہ کتنا سارے جہاں کا وحشت پر جو آ جاویں
پاؤں تو ہم پھیلاویں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

ضعف بہت ہے میر تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

۳۴۲/۱ اس زمین میں میر کا دو غزل ہے۔ دونوں غزلوں کے اکثر اشعار روانی اور آہنگ کے خوش گواری تنوع کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ پہلی غزل (جس سے یہ اشعار منتخب ہوئے) معنی اور مضمون کے لحاظ سے بہت بہتر ہے۔ اگرچہ اس غزل کے آخر میں میر نے بڑے جوش اور اعتماد سے کہا تھا۔

بات بنانا مشکل سا ہے شعر سبھی یاں کہتے ہیں

فکر بلند سے یاروں کو ایک ایسی غزل کہہ لانے دو

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا تخلیقی جوش دوسری غزل کے شروع ہوتے ہوئے نسبتاً سرد پڑ گیا۔ دوسری غزل میں وہ بات نہیں جو پہلی غزل میں ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کئی بار کہہ چکا ہوں، میر اور غالب کے عشق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غالب اپنے اور معشوق کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتے ہیں۔ ایسا کم ہوا ہے کہ غالب نے معشوق سے، یا اس کے بارے میں، کھل کر بات کی ہو۔ غالب کا معشوق روزمرہ کی سطح پر ہم سے (یا غالب سے) بہت کم ملتا ہے۔ غالب اور معشوق کے درمیان یہ فاصلہ روحانی بھی ہے اور جسمانی بھی

ہے صائقہ و صرصر و سیما کا عالم

آتا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گوائے

میر کے یہاں انسانی رشتوں اور انسانی صورت حال کا احساس فوری سطح پر ہے، اسی لئے لوگوں کو ان کے لہجے میں ”محسّسی“، ”دھیما پن“، ”سادگی“ وغیرہ چیزوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے کلام میں ان کو ”عقلیت“ وغیرہ نظر آتی ہے۔ واقعہ صرف یہ ہے کہ غالب انسانی رشتوں کو بھی تجرید کی سطح پر برتتے ہیں، اور میر کے یہاں یہ رشتے روزمرہ کے عمل اور رد عمل کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ میر کے زیر بحث مطلع کے سامنے غالب کا یہ شعر رکھئے تو بات کھل جائے گی۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جہا سے تو بہ

ہائے اس زود پشیمیاں کا پشیمیاں ہوتا

غالب کے شعر میں واقعہ قتل غیر اہم ہو گیا ہے، بلکہ وہ طنز اہم ہے اور آفاقی صورت حال پر وہ رائے زنی اہم ہے جو اس شعر کا اصل حاصل ہے۔ میر کے مطلع میں واقعہ قتل اہم ہے اور وہ رد عمل اہم ہے جو قتل کے بعد محکم اور قائل پر مرتب ہوتا ہے۔ غالب کو معشوق کی صورت حال کا کوئی احساس نہیں (یعنی

اس شعر میں معشوق کی صورت حال، اس کی رنجیدگی، تاسف اور پچھتاوے پر کوئی تاثر نہیں بیان ہوا ہے) جب کہ میر کے شعر میں سب سے اہم بات یہی ہے کہ معشوق کو قتل کا پچھتاوا ہے اور اس پچھتاوے کے باعث وہ عاشق کی لاش پر گم سم بیٹھا ہے، یا شاید دست تاسف مل رہا ہے اور اٹکبار ہے۔ عاشق کو اپنی جان جانے کی فکر نہیں ہے، بلکہ اس بات کی فکر ہے کہ معشوق کو رنج ہے اور اس رنج کو کس طرح دور کیا جائے؟ عاشق کہتا ہے کہ آؤ جانے دو، اب گھر چلو جو ہوا سو ہوا۔ عاشق کا مارا جانا کوئی ایسی بات نہیں جس پر تم رنجیدہ ہو۔ یہ واقعہ تو اس قابل ہے کہ فوراً بھلا دیا جائے۔

اس شعر کی قوت کا بڑا حصہ اس کے مکالماتی انداز، روزمرہ پر مبنی لفظیات (صرف ایک لفظ ”غصہ“ بمعنی ”رنج“ ماناؤس ہے) اور اس یگانگت اور لگاؤ کا مرہون منت ہے جو اس کے لفظ لفظ سے عیاں ہے۔ پھر وہ منظر ہے جو شعر میں مذکور نہیں، لیکن جس پر شعر کی بنیاد ہے: مقتول کی لاش، اس پر معشوق کا گم سم بیٹھنا، عاشق کی لاش اٹھوانے سے اس کا انکار۔ اس نظارے پر لوگوں کا اظہار تاسف و تعجب۔ پھر روزمرہ کی زندگی سے متعلق باتیں ہیں، لاش اٹھوانے کی جلدی، ماتم کنندگان کو تسلی اور بات کو کم کر کے بیان کرنے کی سعی۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر ایک بات ہے، جو فوراً مٹھتی نہیں۔ مشکل کے لہجے میں یگانگت اور معشوق کے لئے اس کے تردد اور سروکار (Concern) کے پس پشت ایک طنز بھی ہے۔ مشکل اتنا سادہ اور بھولا بھالا بھی نہیں جتنا اپنے کلام کی سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ معشوق پر طنز کر رہا ہے کہ تم لوگوں کے لئے عاشق کی جان لینا کون سی بڑی بات ہے؟ یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ کوئی مرا، کوئی آوارہ ہو کر جنگل کو نکل گیا۔ لاش اٹھی، کفن دفن ہوا، پھر نئے عاشق اور نیا قتل۔ اس طنز کا اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ ”جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں“، یعنی ہم عاشقوں کے لئے یہ کوئی نئی بات نہیں۔ ہم صرف ہوش اور آبرو سے نہیں جاتے، صرف گھر اور بستی کو نہیں ترک کرتے، جان سے بھی جاتے ہیں۔ ہم لوگوں کا طریقہ ہی یہ ہے۔ تم نے مارا تو کوئی بات نہ کی۔ مرنا تو ہم لوگوں کو تھا ہی۔

اس نکتے کی روشنی میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شعر کا مشکل مقتول بھی ہے اور تمام دنیا کے مقتولوں کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ ایک اکیلا نہیں، بلکہ تمام عاشقوں کی عاشقی کا اصل الجوہر (quintessence) ہے۔

اب رعایت پر نظر کیجئے۔ عاشق کا جان سے جانا اور معشوق کا ”جانے دینا“ (یعنی واقعہ قتل کا

تذکرہ ترک کرنا، اس کو نظر انداز کرنا) پھر عاشق کا جان سے جانا اور معشوق سے کہا جانا کہ ”آؤ۔“ اب ”آؤ“ محض روزمرہ نہیں بلکہ استعارہ بن جاتا ہے۔ یعنی عاشق نے دنیا چھوڑ دی، تم اسے چھوڑ کر آؤ، اسے دفن ہونے کے لئے اکیلا چھوڑ دو۔ ہر پہلو سے مکمل اور بے مثال شعر کہا ہے۔ کیفیت اور اس پر معنی کے اشارے غضب کے ہیں۔

۳۴۲/۲ اس مضمون کو دیوان پنجم میں خوب کہا ہے۔

کیا ہی دامن گیر تھی یارب خاک بسل گاہ وفا
اس ظالم کی تیغ تلے سے ایک گیا تو دو آئے

”بسل گاہ وفا“ غیر معمولی ترکیب ہے۔ مصرع ثانی میں ”ظالم“ البتہ بہت اچھا نہیں ہے۔ اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری یا کمزور نہیں۔ ”بسل گاہ وفا“ بہت عمدہ سہی، لیکن بات کو محدود کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف ”اس کی گلی“ میں تعیم ہے، کہ معشوق کسی گلی کا ہر حصہ، ہر کونا ایسا ہے کہ دل کو کھینچتا ہے۔ مصرع ثانی میں ”ایک اگر جی لے بھی گیا“ میں اسی طرح کی تعیم ہے، کہ وہاں لوگوں کو موت آتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق ہی قتل کرے۔ یہ بھی ممکن ہے لوگ خود جان دے دیتے ہوں، یا وہاں پہنچ کر ان کو موت آ جاتی ہو، یا ضعف کے باعث جان نکل جاتی ہو۔ پہلے مصرعے میں دامن دل کو کھینچنے کی بات ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ دوسرے مصرعے میں اس گلی کی دلکشی و دلچسپی کا ذکر ہوگا۔ لیکن جب دلکشی کے بجائے جی بچا کر لے جانے اور مر جانے کا تذکرہ آتا ہے تو ایک خوشگوار استعجاب محسوس ہوتا ہے۔

ردیف بھی اس شعر میں خوب آئی ہے۔ ان وجوہ کی بنا پر شعر زیر بحث کو دیوان پنجم کے شعر پر فوقیت ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ڈرامائیت اور میر کی مخصوص افسانویت بھی ہے۔ مومن نے اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

رہتے ہیں جمع کوچہ جاناں میں خاص وعام
آباد ایک گھر ہے جہاں خراب میں

اس میں شک نہیں کہ مومن کا مصرع ثانی بہت برجستہ ہے، لیکن ان کا مضمون میر کے مقابلہ

میں محدود ہے۔ مومن نے کوچہ جاناں کی جو تصویر پیش کی ہے، اس میں کوئی جذباتی شدت نہیں، بلکہ معمولی چہل پہل کا منظر ہے۔ یعنی کوچہ جاناں میں موت کا ذکر نہیں ہے، اور نہ ان لوگوں کے ذہنی کیفیات ہیں جو اس کوچے میں آتے جاتے ہیں۔ مرنے کے لئے آتے ہیں، یا معشوق کو دیکھنے آتے ہیں لیکن موت دامن گیر ہو جاتی ہے۔ بعض بعض جان سلامت لے جاتے ہیں۔ لیکن معشوق کی گلی سب کے دل کو کھینچتی ہے، کوئی اس کے سحر سے بچ نہیں سکتا۔ ان نزاکتوں سے مومن کا شعر خالی ہے۔

فانی نے البتہ میر کے مضمون کو اپنی زبان دینے کی کوشش کی۔

یہ کوچہ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے

اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

لیکن فانی کے یہاں ”خاک نشیں“ کا لفظ نامناسب ہے۔ ”اٹھا“ کی ذومعنویت بھی ”خاک نشیں“ کی کمزوری کو پردہ پوش نہیں کر سکتی۔ یہ لفظ سائل یا درویش کے لئے تو مناسب ہے، لیکن عاشق کے لئے اتنا بر محل نہیں۔ ”پھر کوچہ قاتل“ کہہ کر فانی نے بات کھول دی ہے اور معشوق کا کردار محدود ہو گیا۔ تیسری بات یہ کہ ”خاک نشیں“ کی تکرار بھی خوب نہیں، کیوں کہ اس کے باعث معشوق کی گلی میں آنے جانے والوں کی تخصیص ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر کتنا یہ اور غیر قطعیت کی دولت سے مالا مال ہے سب سے بڑھ کر یہ کہ میر کے شعر میں معشوق کے تئیں ایک اپنائیت ہے، ایک والہانہ لگاؤ ہے۔ مومن اور فانی دونوں کے شعر اس کیفیت سے خالی ہیں۔ ہمارے زمانے میں عرفان صدیقی نے گھر اور کوچہ قاتل کو ایک کر کے (گھر = کوچہ قاتل؛ کوچہ قاتل = گھر) مضمون کو بہت تازہ رخ دے دیا ہے۔ معنی آفرینی بھی اچھی ہے۔

خاک میں اس کی اگر خون بھی شامل ہے تو کیا

یہ مرا گھر بھی تو ہے کوچہ قاتل ہے تو کیا

۳۴۲/۳ بہار میں جنون کا بڑھ جانا اور دیوانے کا زنجیریں تڑا کر آوارہ ہونا یا زنجیریں تڑانے کی سعی کرنا

عام مضمون ہیں۔ خود میر کے اس شعر کا مضمون محمد امان غار سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔

ہمارا ہاتھ مت پکڑو بہار آئی ہے جانے دو

گر بیاں کی ہمیں اب دھجیاں یارو اڑانے دو
شاہ محمدی بیدارنے زبردست ردیف اختیار کر کے معمولی بات کو بہت پر زور کر دیا ہے۔

بہار آئی تڑانے پھر لگے زنجیر دیوانے

ہوا شور جنوں برپا اہاہا اہاہا

لیکن میر کا شعر ان دونوں سے بہت بلند ہے۔ اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ میر کے یہاں حسب معمول شعر کے پس منظر میں وقوع ہے۔ اس سال شور بہاراں بہت ہے، یعنی گزشتہ برس بہار اس قدر جوش پر نہ تھی۔ دیوانے کو زنجیر میں باندھا جا رہا ہے، غالباً اس کے لئے کہ جب بہار نہ تھی تو دیوانگی کم تھی اور زنجیر کی ضرورت نہ تھی۔ یا شاید دیوانگی تھی ہی نہیں، ایک طرح کی صحت تھی۔ یا شاید اس سال بہار کا جوش زیادہ ہونے کی وجہ سے احتیاطاً زنجیر پہنائی جا رہی ہے۔ اس موقع پر دیوانہ کہتا ہے کہ اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو۔

”اب کے بہت ہے شور بہاراں“ میں اس بات کا کتنا یہ بھی ہے کہ اس سال بہار کا شور (شہرت، غلغلہ) بہت ہے، جب کہ گزشتہ برس شاید ایسا نہ تھا۔ یا اگر ”شور“ بمعنی ”چہل پہل“ قرار دیں تو مراد یہ ہوگی کہ اس سال بہار میں چہل پہل، لوگوں کا آنا جانا، شورغل بہت ہے۔ ”شور“ کے عام معنی (جوش و خروش) تو اپنی جگہ ہیں ہی۔

مصرع اوٹی سے ہی آواز کی بلندی اور شور کا آہنگ شروع ہوتا ہے۔ ایک طرف تو شور بہاراں ہے، دوسری طرف دیوانے کا شور، اس کی زنجیروں کا شور، اس کے پکارنے کا شور، کہ ہم کو مت زنجیر کرو۔ پھر دیکھئے کہ ”شور بہاراں“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو بہار کا اپنا شور، چڑیوں اور جانوروں کا شور، بارش کا شور، لوگوں کے خوشیاں منانے کا شور، اور دوسرے معنی ہیں ”بہار کا غلغلہ“۔ یعنی ہر طرف شور ہے کہ بہار آئی بہار آئی۔ شوق قدوائی۔

ہوا چاروں طرف اقصائے عالم میں پکار آئی

بہار آئی بہار آئی بہار آئی بہار آئی

لہذا شور بہاراں کے ساتھ ساتھ دیوانے کا شور بڑھتا ہے کہ ہم بھی ذرا دل کی ہوس نکالیں۔ یعنی ہر چیز تو اپنے دل کی ہوس نکال رہی ہے، لوگ خوشیاں منا رہے ہیں، ہنرہ لہک لہک کر اوپر آ رہا ہے، برسات اور

بادل اپنی بھڑاس نکال رہے ہیں، تو پھر مجھے بھی موقع کیوں نہ ملے؟ دوسرے معنی یہ ہیں کہ دیوانے کے دل میں ہوس تھی کہ خوب کھل کھیلے، خوب زور زور سے ناچے، قہقہے لگائے، گریبان چاک کرے، بال نوچے، خاک و خون میں لوٹے، وغیرہ۔ لیکن جنون ساتھ نہ دیتا تھا۔ آج بہار کا جوش ہے تو جنون بھی ترقی پر ہے۔ آج تو میں دل کی ہوس پوری کر لوں۔

”ہم کو مت زنجیر کرو“ میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اوروں کو تو زنجیر کرو، ہم کو چھوڑ دو۔ یہ کہ تم نے دوسروں کو تو چھوڑ رکھا ہے، ہمیں ہی زنجیر کیوں کرتے ہو؟ اس کنائے کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں ”دل کی ہوس نک ہم بھی نکالیں“ کہا ہے۔ یعنی اور لوگ تو دل کی ہوس نکال رہے ہیں، یا نکال چکے ہیں، اور لوگوں نے تو اپنی دیوانگی کے جوش کا اظہار کر ہی دیا ہے، اب ہم کو بھی موقع دو۔ دوسرے مصرعے میں معنی اور مضمون کے ساتھ ساتھ آہنگ آگے بڑھتا ہے، حتیٰ کہ مصرع آخر ہوتے ہوئے ایک زبردست، بلند، گونجیلی پکار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس پکار میں احتجاج، اعلان جنگ اور احساس شکست سب کچھ ہے۔ شکست اس لئے کہ لوگ دیوانے کو زنجیر پہنا ہی چکے ہیں، یا پہنا کر دم لیں گے۔ محمد امان نثار نے مضمون تو حاصل کیا، لیکن وہ اس کے امکانات کو بروئے کار نہ لاسکے۔ پھر، ان کا تخیل محدود تھا اس لئے وہ صرف گریبان کی دھجیاں اڑانے کی بات کر کے رہ گئے۔ میر محمدی بیدار کے شعر میں ردیف بہت کارگر اور معنی خیز ہے، لیکن مضمون میں وسعت نہیں۔ ان کے برخلاف میر کے شعر میں آہنگ کے جادو کے ساتھ معنی اور کیفیت کی ایک دنیا ہے۔

۴/۳۲۲ اس شعر میں پر لطف ابہام ہے کہ وہ کون سی مصروفیت ہے جس کے باعث وحشت کو بروئے کار آنے (یا لانے) کا موقع نہیں مل رہا ہے؟ سارے جہاں کو ایک میدان کہنا اور اس اعتبار سے پاؤں پھیلانے کا ذکر بہت دلچسپ ہے۔ ذوق نے براہ راست میر سے مستعار لے کر کہا ہے۔

میری وحشت پاؤں پھیلانے تو پھر دونوں جہاں
ہوں اگر اک عرصہ میدان تو کچھ وسعت نہیں

میر کے شعر میں انشائیہ انداز نے زور کلام اس قدر پیدا کر دیا ہے کہ اس کے سامنے ذوق کا شعر زرد معلوم ہوتا ہے۔ پھر میر کا لہجہ اس قدر شدید ہے کہ واقعی دیوانے کا کلام معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے مصرعے

میں ”پاؤں تو ہم پھیلا دیں گے“ میں لفظ ”تو“ میرے خاص انداز کا ہے کہ چھوٹا سا لفظ ہے، لیکن پورا فقرہ، بلکہ پورا مصرع، اس کا تابع معلوم ہوتا ہے۔ دیوانے کی آنکھوں میں وحشت کی چمک ہوتی ہے، خاص کر ایسے دیوانوں میں، جو بظاہر عاقل ہوں۔

الفریڈ ہچکاک کی فلم (psycho) کا مرکزی کردار جسے قتل کرنے کا جنون ہے، بالآخر خود کو اپنی مردہ ماں سے خود کو متحد (identify) کرنے لگتا ہے۔ اس کے بدن پر ایک کبھی بیٹھی ہوئی ہے، لیکن وہ اسے اڑاتا نہیں۔ بڑے نرم، بیٹھے لہجے میں وہ کہتا ہے ”دیکھو، میری ماں کس قدر نیک، کتنی نرم دل ہے کہ وہ کسی کبھی کو بھی ضرر نہیں پہنچاتی۔“ لیکن اس کی آنکھوں میں خاص دیوانہ چمک ہے اور اس کے چہرے پر جو قسم ہے اس میں عجب طرح کی سفاکی ہے کہ دیکھنے والوں کے رو گئے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میرے شعر کا دوسرا مصرع کچھ ایسے ہی انداز کا ہے، صاف معلوم ہوتا ہے کہ متکلم دیوانوں جیسی خوفناک مسکراہٹ اور آنکھوں میں وحشت کی کرن لئے بڑے بیٹھے انداز میں کہہ رہا ہے کہ بس ذرا فرصت ملے تو ہم پاؤں پھیلائیں۔ وحشت میں زمیں آسمان ایک کر دینے کو پاؤں پھیلانے سے تعبیر کرنے میں جو لطف اور سبک بیانی کا کمال ہے اس کے مقابلے میں ذوق کے شعر میں خود وحشت کا پاؤں پھیلانا بہت کمزور اور سطحی بیان معلوم ہوتا ہے۔

اب یہ سوال رہ جاتا ہے کہ متکلم خود کو عدیم الفرصت کیوں کہہ رہا ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ بوجہ دیوانگی اسے یہ گمان ہے کہ یہ میں ہی ہوں جو کاروبار عالم کا انتظام اور بندوبست کر رہا ہوں۔ اس وقت مجھے وحشت کو بے عنان کر دینے کی فرصت کہاں ہے؟ دوسرا امکان یہ ہے کہ ”فرصت“ بمعنی ”موقع“ ہے۔ یعنی متکلم زندان میں پاپہ زنجیر ہے۔ وہ موقع کی تلاش میں ہے کہ جیسے ہی بن پڑی، میں زندان سے نکل کر وحشت کا بازار گرم کروں گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ متکلم کو عشق اور اس کے لوازمات نے گھیر رکھا ہے۔ ادھر سے فرصت ملے تو وحشت اپنا رنگ دکھائے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ قدرت خدا کا انتظار ہے، جب خدا کی قدرت اپنا کرشمہ دکھائے گی تو ہم کو عرض وحشت کا موقع ملے گا۔ اس امکان کو تقویت دیوانہ دوم کے حسب ذیل اشعار سے ہوتی ہے۔

یوں تو ہم عاجز ترین خلق عالم ہیں ولے

دیکھو قدرت خدا کی گر ہمیں قدرت ہوئی

نظر مت بے پری پر کر کہ آں سوے جہاں پھر ہوں
ہوئے پرواز کے قابل یہ ٹوٹے پر جہاں میرے

۵/۳۴۲ اس شعر کے بھی پس منظر میں وقوع ہے۔ عاشق کچھ دن پہلے معشوق کی گلی سے زار و زار ہو کر آیا تھا۔ لوگوں کی تیار داری اور نگہداشت سے کچھ صحت ہوئی ہے۔ لیکن ابھی پوری طرح صحت نہیں ہوئی ہے کہ وہیں واپس جانا چاہتا ہے۔ جتنا لطف و قوے میں ہے اتنا ہی اس بات میں ہے کہ لوگوں اور عاشق کے درمیان گفتگو عاشق کے ضعف کے بارے میں ہے یعنی عشق کے معاملے کو روزمرہ کی زندگی سے اخذ کیا ہے۔ اتنا ہی لطف اس بات میں بھی ہے کہ عاشق سے یہ نہیں کہا جا رہا ہے کہ تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ صرف یہ کہا جا رہا ہے کہ ابھی مت جاؤ، پوری طرح صحت مند ہو لو تو جانا۔

مصرع اوٹی میں ”کچھ“ حسن بیان کے لئے ہے یا پھر ”چندے“ (”کچھ دن“) کے معنی رکھتا ہے۔ دونوں طرح، لفظ بہت خوب ہے اور چھوٹے الفاظ کو ماہرانہ انداز میں استعمال کرنے کی ایک اور مثال قائم کرتا ہے۔

۳۴۳

۹۵۵ تھینے سے دل میں میرے منہ نظر آتا ہے لیک
تھینے = صفائے قلب
کیا کروں آئینہ ساں میں حسرت دیدار کو

۳۴۳/۱ یہ ان نادار قسم کے شعروں میں ہے جن کے بارے میں کہنا مشکل ہے کہ ان کا اصل حسن مضمون کی ندرت میں ہے یا اس تشبیہ میں جو مضمون کو ثابت کرنے کے لئے لائی گئی ہے۔ سب سے پہلے تو مضمون دیکھئے۔ اہل دل کے یہاں صفائے قلب بہت بڑی چیز ہے۔ صفائے قلب سے مراد ہے دل کو کٹھنوں سے پاک کرنا تاکہ جمال الہی اس میں منعکس ہو سکے۔ بعض بزرگوں نے تو صفائے قلب کو ایک روحانی قوت سے تعبیر کیا ہے جو عارف کے دل میں ہوتی ہے۔ یہاں کہا جا رہا ہے کہ صفائے قلب کے باعث وہ درجہ تو حاصل ہو گیا کہ اللہ تعالیٰ اس میں جلوہ گر ہے اور میں اسے دیکھ بھی سکتا ہوں۔ لیکن دل کے آئینے میں دیکھنے سے تسلی نہیں ہوتی، کیوں کہ مجھے تو دیدار کی ہوس ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ اصل ہوس تو لقاے ربانی کی ہے کہ اس کو اپنے سامنے دیکھ سکوں۔ یا اگر عشق مجازی پر محمول کریں تو مراد یہ ہے کہ اگرچہ معشوق دل میں رونق افروز ہے، لیکن میں اسے دو بدود دیکھنا چاہتا ہوں۔ دونوں صورتوں میں مجاز یعنی جسمانی تجربے کو حقیقت (یعنی روحانی تجربے) پر فوقیت دی جا رہی ہے۔ ایسی بات کہنے کے لئے بڑی ہمت اور طبیعت کی بڑی جولانی درکار ہوتی ہے۔ خود میر سے ایسا شعر روز و روز نہیں ہوتا۔

لقاے ربانی کو جسمانی تجربہ میں نے اس لئے کہا کہ اسلامی عقیدے کے مطابق رویت باری تعالیٰ نہیب ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اللہ نہ صرف بے پایاں ہے، بلکہ جسم و مکان سے بھی بے نیاز ہے۔ لیکن عقیدہ یہی ہے، اور اس عقیدے کی رو سے اللہ تعالیٰ کوئی نہ کوئی صورت ایسی پیدا کرے گا کہ انسان اسے دیکھ سکے۔

اب دلیل پر آئیے۔ دل کو کٹھن سے اس درجہ پاک کیا کہ اس میں آپٹے کی سی قوت انعکاس

آگنی۔ لیکن آئینے کا المیہ یہ ہے کہ اس میں صورت جلوہ افروز ہوتی ہے، لیکن خود آئینے کے آنکھیں نہیں ہوتیں، وہ اندھا ہوتا ہے۔ لہذا آئینے میں صورت اتر بھی آئے تو بھی آئینے کی حسرت دیدار باقی رہتی ہے۔ اس سے بڑھ کر مکمل دلیل کیا ہوگی؟

۳۴۴

یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

لاگ اگر دل کو نہیں لطف نہیں جینے کا
الجھے سلجھے کسو کا کل کے گرفتار رہو

سارے بازار جہاں کا ہے یہی مول اے میر
جان کو چ کے بھی دل کے خریدار رہو

۳۴۴/۱ اخلاقی نوعیت کا معمولی مضمون ہے، لیکن اس کے بیان میں غیر معمولی زور ہے۔ لہجے اور آہنگ کی بلندی، طویل مصموں کا اجتماع، قافیہ اور ردیف میں پکارنے کی کیفیت، ”خبر“ اور ”خبردار“ میں معنی خیز تکرار، سب تو ہے ہی۔ لیکن شعر کے زور کا بڑا حصہ لفظ ”سرا“ میں ہے۔ ظاہر ہے کہ بات سراے دنیا کی ہے، لیکن ”سرا“ بمعنی ”سراے“ یعنی ”مسافروں کے ٹھہرنے کی جگہ“ بھی ہے۔ یہ مفہوم ثانوی ہونے کے بجائے بنیادی نوعیت اس لئے اختیار کر گیا ہے کہ شعر میں پکارنے کی فضا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص، یا کچھ لوگ کسی سراے میں آکر ٹھہرے ہیں جہاں کچھ خطرہ ہے اور کوئی شخص پکار کر کہہ رہا ہے کہ یہاں ہوشیار رہو، سونے جگہ نہیں ہے۔ خطرے کی وضاحت نہ کر کے صرف یہ کہنا کہ سونے کی جگہ نہیں ہے، کمال بلاغت کا حامل ہے۔ کیونکہ کئی قسم کے خطرے ممکن ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ یہاں جان کا ڈر ہے، یا چوری کا خوف ہے، تو بات محدود ہو جاتی۔ اس وقت تو یہاں خطرے ہی خطرے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ جو شخص خبردار کر رہا ہے اس سے بھی کچھ خطرہ ہو، کیوں کہ اکثر چور ایسا کرتے بھی تھے کہ مسافروں کو متنبہ کر دیتے تھے۔ ان کو معلوم تھا مسافر تھکا ہوا ہے، سوئے گا ہی۔ لیکن اس کو بتا دینے

میں فائدہ تھا کہ پھر وہ شکایت نہ کر سکتا تھا کہ میں تو اس سرمے میں آ کر لٹ گیا۔ شور انگیز شعر ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ ان کے یہاں مرزا دبیر سے متعلق نادر کاغذات کا جو ذخیرہ ہے اس میں ایک بیاض بھی ہے جس میں شعر زیر بحث پر میر متحسن خلیق اور مرزا دبیر کی تفسیمیں درج ہیں۔ تفسیمیں میر خلیق۔

غافل اس منزل فانی میں نہ زہنہار رہو
یاں ہے کھٹکا ملک الموت کا ہشیار رہو
عمل خیر کرو چلنے پہ تیار رہو
یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

یہ بات ظاہر ہے کہ میر خلیق نے مضمون کو بہت محدود کر دیا ہے۔ پھر موت سے خبردار رہنے کی تلقین بہت بامعنی بھی نہیں، کیوں کہ خبردار اس چیز سے کیا جاتا ہے جس سے بچنے کی کبیل ہو سکے۔ موت کو یاد کیا جاتا ہے، ہاں اچانک موت کے امکان سے خبردار ضرور کرتے ہیں، اس معنی میں کہ زندگی کا کوئی بھروسہ نہیں، جو کچھ (اچھے) کام کر سکو، کر لو۔ اس اعتبار سے میر خلیق کا تیسرا مصرع بہت پر زور اور معنی خیز ہے۔ تفسیمیں مرزا دبیر۔

سفر مرگ ہے در پیش سبک بار رہو
خواب راحت کے نہ راتوں کو طلب گار رہو
یہ صدا مرغ سحر دیتے ہیں ہشیار رہو
یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

مرزا دبیر کی تفسیمیں میں بھی مضمون محدود ہو گیا ہے، لیکن ربط اور دلیل کی مضبوطی کے باعث ان کی تفسیمیں میر خلیق کی تفسیمیں سے بہتر ہے۔ میر کے شعر کو مرغ سحر کی صدا کے طور پر بیان کرنا بہت پر لطف ہے۔ نیند کو چونکہ ”گراں“ (بھاری) بھی کہتے ہیں، اس کے پہلے مصرع میں ”سبک بار“ کا لفظ بہت خوب ہے۔ دبیر کا دوسرا مصرع البتہ اتنا اچھا نہیں۔ چونکہ خلیق کا بھی مصرع ثانی بہت اچھا نہیں ہے، اس

لئے لگتا ہے دونوں ہی کو تیسرے مصرعے کے لئے تیاری کرنے میں مشکل ہوئی۔

جس بیاض میں یہ تفسیمیں درج ہیں اس میں یہ صراحت نہیں کہ یہ تفسیمیں میر کے شعر پر ہیں نہ ہی عنوان یا عبارت میں ایسا قرینہ ہے جس سے معلوم ہو کہ صاحب بیاض یا صاحب تفسیمیں کو معلوم ہے کہ یہ شعر میر کا ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ یہ شعر ضرب المثل کے طور پر مشہور تھا، اور جیسا کہ ضرب المثل شعروں کے ساتھ بسا اوقات ہوتا ہے، اس بات کا علم اکثر لوگوں کو نہ تھا کہ یہ شعر کس کا ہے؟ ان تفسیموں سے یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ابہام بہت بڑا حسن ہے، کیونکہ اس کی وجہ سے مضمون وسیع ہو جاتا ہے، جیسا کہ ہم نے میر کے شعر میں دیکھا۔

۳۴۴۲ تمام نسخوں میں ”الجھے سلجھے“ ملتا ہے۔ اس اعتبار سے فقرہ مخاطب کے لئے ہے، کہ اگر دل میں محبت نہیں تو کچھ نہیں۔ پھر تلقین یا مشورہ ہے کہ الجھے سلجھے ہی سہی، یعنی چاہے اس میں دم الجھے یا بات سلجھے، لیکن تم کسی کا کل کے گرفتار رہو۔ ”رہو“ میں استمرار کا کنایہ ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا کہ کسی کا کل کے گرفتار ہو جاؤ۔ اس صورت میں امکان تھا کہ گرفتاری محض عارضی ہو۔ لیکن ”گرفتار رہو“ کا مطلب یہ ہے کہ ہمیشہ، ہر حال میں، ہر وقت گرفتار رہو۔

اگر ”الجھی سلجھی“ پڑھا جائے تو پھر یہ فقرہ کا کل کی صفت بن جاتا ہے کہ کسی بھی کا کل کے گرفتار رہو، چاہے وہ سلجھی اور بنی سنوری ہو یا الجھی اور پریشان ہو۔ مراد یہ بھی ہے کہ الجھی اور پریشان کا کل میں بھی حسن ہوتا ہے۔ اور یہ بھی کہ کا کل الجھی ہوئی ہو تو بھی کا کل معشوق ہے۔ ایک مراد یہ بھی ہے کہ معشوق آزادانہ مزاج اور بے پروا ہو۔ اسے اپنی تزئین و آرائش کی چنداں فکر نہ ہو۔ لہذا اس کی کا کل کبھی الجھی ہوئی ہو اور کبھی کبھی سلجھی ہوئی ہو۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ یہ بھی تزئین و حسن کا انداز ہے کہ کا کل ایک خاص ترتیب سے بنائی گئی ہو کہ اس میں وہ کیفیت ہو جسے بگاڑنے میں بنانا (Careful disarray) کہتے ہیں۔ یعنی بالوں کو اس کمال سے بنایا ہو کہ وہ الجھے ہوئے اور بے ترتیب معلوم ہوں۔ (موجودہ زمانے کی بعض مغربی فلمی اداکاروں اور ٹی۔وی۔ شخصیتوں کا یہی انداز ہے۔)

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر نے ”کا کل“ کو مذکر باندھا ہو۔ اس صورت میں ”الجھے سلجھے“ کا کل کی صفت بھی ہے اور مخاطب کے بھی موزوں ہے۔ لہذا یہ کثیر المعنویت کی عمدہ شکل ہے کہ ایک ہی

فقرہ دو مختلف اشیاء پر یاد و مختلف لوگوں پر مختلف معنی میں صادق آئے۔

”کاکل“ کو عام طور پر مونث باندھا گیا ہے، چنانچہ جوشی کی ایک مشہور رباعی کا پہلا مصرع

ہے ع

کاکل کھل کر بکھر رہی ہے گویا

لیکن ”نور اللغات“ نے سید محمد خاں رند کے حوالے سے مذکر بھی درج کیا ہے۔

اٹنی الاماں رہیونگہیاں اپنے بندوں کا

بلانا زل ہوئی شانے پہ کاکل اس نے چھوڑا ہے

آفاق بناری نے اپنی ”معین الشعرا“ میں انھیں رند کے حوالے سے ”کاکل“ کو مونث بتایا ہے۔

خوش آئی ہے انھیں اب وضع باگی

کمر پر رہتی ہے کاکل میاں کی

غالب کے یہاں اس کا ذکر استعمال اکثر لوگوں کے ذہن میں ہوگی

سبزہ خط سے ترا کاکل سرکش نہ دبا

یہ زمرہ بھی حریف دم افی نہ ہوا

ان شواہد کی روشنی میں یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اصل میں ”الجھے سلجھے“ ہی لکھا

تھا، اور یہ فقرہ دونوں طرف (کاکل اور عاشق) راجع ہوتا ہے۔ ”کاکل“ کی تذکیر دلی اور مکنؤ دونوں جگہ

ثابت ہے، یہ اس بات کا مزید ثبوت ہے کہ یہاں اسے مذکر ہی پڑھنا چاہئے۔

”لاگ“ کی ذمہ معنویت کے لئے ملاحظہ ہو ۵۲/۷۔ یہاں بظاہر ایک ہی معنی کارآمد ہیں۔

(لگاؤ اور تعلق) لیکن مصرع ثانی میں ”گرفزار“ کا لفظ اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ ”لاگ“ بمعنی رنجش بھی

بہت دور نہیں۔ بلکہ دریدا (Derrida) کی زبان میں ”التوا میں“ (Under erasure) ہے۔ ”لاگ“

اور ”دل“ میں ضلع کا تعلق بھی ہے۔ کیونکہ ”دل لگنا“ محاورہ ہے۔

اگر ”الجھے سلجھے“ کے بعد وقفہ فرض کریں تو یہ فقرہ خطابیہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح اس کی کثیر

المعنویت تو جاتی رہتی ہے، لیکن ایک نئے معنی حاصل ہوتے ہیں، کہ اے الجھے سلجھے شخص، تمہارے مزاج

اور طبیعت میں بے لطفی اور تئیر ہے۔ تم کبھی الجھے ہوئے، یا الجھن میں رہتے ہو، کبھی سلجھ جاتے ہو اور

تمہارے مزاج کو قرار آ جاتا ہے۔ تم کو اگر لطف زندگی حاصل کرتا ہے تو کسی کا کل کے گرفتار رہو، پھر تمہاری زندگی ایک ڈھب پر آ جائے گی۔ مزید ملاحظہ ہو ۲/۷۳۔

۳۴۴/۳ اس شعر میں مراعات النظر کی بندش لا جواب ہے: بازار، مول، سچ، خریدار۔ جہاں، جان، دل، ردیف کے استمراری معنی یہاں بھی بہت خوب ہیں، کہ ہر وقت خریدنے کو تیار رہو۔ ظاہر ہے کہ ”دل“ سے مراد یہاں محض دل نہیں، بلکہ وہ دل ہے جو دردمند ہو، باہمت ہو۔ (باہمت اصطلاح صوفیا میں اسے کہتے ہیں جسے دنیا سے لگاؤ نہ ہو) یا پھر وہ دل جو باصفا ہو اور جس میں جلوۂ محبوب منعکس ہو سکے۔ یا پھر وہ دل جو خود تالیف کا محتاج ہو اور جس کے بارے میں کہا گیا۔

دل بدست آور کہ حج اکبر است

از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است

(دل کو ہاتھ میں لو، یعنی دلوں کو جیت لو، یہی حج اکبر

ہے۔ ایک دل ہزاروں کعبہ سے بہتر ہے۔)

جان کو سچ کر دل خریدنے میں قول محال بھی بہت دلچسپ ہے۔ جان نہ رہے گی تو دل کس کام کا؟ لیکن معاملے کی خوبی یہی ہے کہ چاہے جان چلی جائے لیکن دل ایسا ہاتھ آئے جو صحیح معنی میں دل ہو۔ اگر ”مول“ کو بروزن ”پھول“ پڑھیں تو بھی مناسب ہے۔ اب ”مول“ کے معنی ہوں گے، ”اصل“، ”جز“، ”بنیاد“، ”اصل رقم“ (بمقابل ”سود“ جیسے غالب کے خط میں ہے کہ ”مول جدا سود جدا“ (بنام علانی) چونکہ بازار (یعنی دکان تجارت) کی بنیاد اکثر قرض پر ہوتی ہے۔ یعنی، سرمایہ قرض لے کر تجارت میں لگاتے ہیں، اس لئے ”مول“ بمعنی ”اصل رقم“ بہت خوب ہے۔ کہ بازار جہاں میں اصل رقم تو دل ہے، باقی سب سود ہے (یہ بھی خیال رہے کہ سود حرام ہے)۔

اگر ”مول“ بمعنی ”بنیاد“، ”جز“ رکھیں تو بھی خوب معنی برآمد ہوتے ہیں کہ بازار جہاں کی بنیاد ہی دل پر ہے۔ اگر دل نہ ہو تو بازار بھی قائم نہ ہو۔ ان معنی کی رو سے جان کو سچ کر دل خریدنا برابر ہے سارے بازار جہاں کو خریدنا۔ بہت خوب کہا ہے۔

۳۴۵

حیران ہو رہو گے جو ہم ہو چکے کبھی
دیکھا نہیں ہے مرتے کو عشق باز کو

۳۴۵/۱ مشہور ہے کہ حضرت بہاء الدین زکریا صاحب ملتانی نے قطب الدین صاحب بختیار کا کی کو لکھا کہ ”درمیان ماوٹا عشق بازی است“ (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق بازی ہے) قطب الدین بختیار کا کی صاحب نے جواب میں لکھا کہ ”درمیان ماوٹا عشق است بازی نیست“ (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق ہے، کھیل نہیں۔) خواجہ کا کی کے جواب میں اشارہ تھا کہ عشق جیسی بہتم بالشان چیز کے لئے ”بازی“ کا لفظ مناسب نہیں، کیونکہ ”عشق بازی“ میں حرص و ہوا، یا غیر سنجیدگی کا مفہوم ہے۔ ممکن ہے یہ واقعہ میر کے ذہن میں رہا ہو، کیونکہ اس شعر میں ”عشق باز“ کا لفظ عجب طنزیہ تناؤ رکھتا ہے، کہ عشق ہمارے لئے محض ایک کھیل ہے۔ (عشق = موت۔ کسی پر مرنا = کسی سے محبت کرنا۔ لہذا عشق (= موت) ہمارے لئے کھیل کی طرح ہلکا اور آسان ہے۔ ہمیں مرنا کچھ مشکل نہیں۔

مضمون کی دوسری، بلکہ بنیادی خوبی اس شعر میں یہ ہے کہ متکلم معشوق کو تنبیہ کر رہا ہے کہ تم کیا جانو عشق بازوں کی (یا ان لوگوں کی، جو عشق کو کھیل سمجھتے ہیں) موت کیسی ہوتی ہے؟ جب ہم مریں گے تو بھونچکا رہ جاؤ گے۔ ابہام نے یہاں امکانات کا سلسلہ رکھ دیا ہے۔ (۱) تم سمجھتے ہو ہم سخت جان ہیں، جب مریں گے تو تم کو پتہ لگے گا کہ جاں سپاری ہمارے لئے کس قدر آسان تھی۔ (۲) جب ہم مریں گے تو تمہیں معلوم ہوگا کہ لوگ عشق میں مرتے بھی ہیں۔ اس میں یہ کنایہ ہے کہ اب تک تمہیں کوئی سچا عاشق نصیب نہیں ہوا جو مر کر دکھاوے۔ (۳) جب ہم مریں گے تو اس قدر دھوم سے اٹھیں گے، ہمارا اتنا اعزاز و اکرام ہوگا کہ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے۔ (۴) جب ہم مریں گے تو شور و غوغا کر کے تمہیں رسوا کر کے مریں گے۔ تم، حیرت میں پڑ جاؤ گے کہ ہم اس قدر دم غم رکھتے تھے۔

یہ پہلو بھی بہت نادر ہے کہ معشوق کو کوئی دھمکی نہیں دے رہے ہیں۔ یہ بھی نہیں کہہ رہے ہیں

کہ تم کو افسوس ہوگا۔ بس یہی کہا ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے۔ اس میں ایک قلندرانہ شان بھی ہے اور ایک طرح کی بے چارگی بھی ہے۔ صحیح معنی میں انسانی سطح کا شعر کہا ہے۔

اب ذرا الفاظ پر غور کریں۔ اپنے لئے ”ہو چکنا“ (مر جانا) کہا ہے اور معشوق کے لئے (حیران) ”ہو رہنا“ دونوں میں توازن خوب ہے۔ اور ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ دونوں جگہ ایک ہی طرح کی بات ہے۔ ”ہو رہنا“ میں معنی کا لطف یہ ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے، اور یہ کہ تم ہمیشہ ہمیشہ حیران رہو گے۔ ”حیران“ کے ایک معنی ”پریشان“، ”متفکر“ بھی ہوتے ہیں۔ چنانچہ ”حیران و پریشان“، ”حیران و سرگرداں“ روزمرے ہیں۔ لہذا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب میں مروں گا تو تم پریشان ہو کر رہ جاؤ گے کہ یہ کیا آفت آئی۔ ”کبھی“ میں اس بات کا کنا یہ ہے کہ ایک وقت وہ آئے گا جب ہم مر جائیں گے۔ ابھی تو تمہارے جو دستم برداشت کر رہے ہیں، لیکن ہمیشہ ایسا نہ ہوگا۔

دوسرے مصرع میں ایک لطف تو یہ ہے کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ تم نے کسی عشق باز کو مرتے نہیں دیکھا ہے، حالانکہ معشوق پر تو لوگ مرتے ہی ہیں اس معنی میں، کہ اس پر عاشق ہوتے ہیں۔ (عاشق ہونا = مرنا) اس کو ایک طرح کا ابہام کہہ سکتے ہیں۔ یا قول محال، کہ لوگ معشوق پر مرتے ہیں۔ لیکن معشوق نے کسی کو مرتے دیکھا نہیں ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ یہ مصرع استفہامی بھی ہو سکتا ہے۔ کیا تم نے کسی عشق باز کو مرتے دیکھا نہیں ہے؟ کیا تم جانتے نہیں ہو کہ عاشق کس طرح مرتا ہے؟

عشق باز کی موت میں تماشا کا عنصر بھی ہے، کیونکہ کھیل بھی ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے۔ میر نے ”موت“ کے لئے تماشا کا لفظ کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۵۵/۵۷ اوں۔

کل تک تو ہم دے ہنتے چلے آئے تھے یوں ہی

مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا (دیوان دوم)

جس طرح کھیل ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے، اسی طرح تماشا بھی کھیل ہی ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہوتی ہے لیکن وہ حقیقی ہوتا نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں ”تماشا سا ہو گیا“ یہ معنی بھی رکھتا ہے کہ میر کا مرنا کسی کھیل یا سوانگ کی طرح تھا۔ سوانگ میں لوگ مرتے ہیں لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ محض ”کھیل“ ہے۔

آخری بات یہ کہ معشوق نے کسی عاشق کا مرنا نہیں دیکھا ہے، اس میں یہ کنا یہ بھی ہے کہ

معشوق بہت نو عمر ہے۔ کنائے کے باعث بات میں لطف پیدا ہو گیا ہے، ورنہ معشوق کی نو عمری پر اہلی شیرازی جیسا شعر کسی سے نہ ہوا۔

فرماں دہی کشور دل کار بزرگ است
 نو دولت حسنی ز توایں کار نیاید
 (دل کی مملکت پر حکم رانی کرنا) یعنی اس کا نظم و
 نسق کرنا) بڑا کام ہے۔ تم حسن کے نو دولتے
 ہو، یہ کام تم سے نہ ہوگا۔)

۳۴۶

۹۶۰

کیا بلا خیز جا ہے کوچہٴ عشق
تم بھی یاں میر مول اک گھر لو

۳۴۶/۱ یہ شعر تجزیہ اور تعریف دونوں سے مستغنی ہے۔ سبک بیانی، تجاہل عارفانہ، انداز درویشی میں رنگ جواں مردی اور ان پرستزاد مضمون کی جدت۔ سب سے بڑی بات یہ کہ اتنی بڑی چیز کو گھریلو، دنیاوی کاروبار کی سطح پر لا کر رکھ دیا ہے اور پھر بھی معاملے میں سفیانہ پن کہیں سے نہیں آیا کہ کوچہٴ عشق کی دلکشی اس بات میں ہے کہ یہاں روز آشوب و ہنگامہ رہتا ہے۔ لیکن یہ ہے ہماری آپ کی دنیا ہی کی چیز، کیونکہ یہاں لوگ گھر مول لے کر آباد ہو سکتے ہیں۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عشق میں جتلا ہونا اختیاری چیز ہے۔ بس ہمت چاہئے۔ جس طرح گھر خریدنا اختیاری چیز ہے، بس استطاعت چاہئے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بیان عمدہ ہے، اور مصرع ثانی میں متکلم کا ابہام بھی دیدنی ہے۔ ایک طرح سے متکلم خود اپنے سے مخاطب ہے، اور ایک طرح سے یہ بھی ہے کہ کوئی اور شخص، جسے کوچہٴ عشق کا تجربہ ہو، متکلم سے کہہ رہا ہے کہ آؤ تم بھی یہاں رہ کر دیکھو۔ یعنی متکلم، یا اور لوگ، تو وہاں آباد ہو ہی چکے ہیں، اب تم بھی اپنی قسمت کیوں نہ آؤ؟ ”اک گھر“ مول لینے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ تمہارا ایک گھر کہیں اور تو ہے ہی، ایک گھر یہاں بھی لے لو۔ روزمرہ کی برجستگی، لہجہ میں خوف، شوق، لالچ، تجسس، جواں مردی اب سب کا استخراج اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر بظاہر کچھ نہیں ہے، لیکن اس میں پوری داستان حیات و کائنات بھی موجود ہے۔ انسان کی پامردی، اس کی مجبوری، دونوں بہ یک وقت بیان ہو گئے ہیں۔ زبردست شورا نگیز شعر ہے۔ یہ بات بھی لائق غور ہے کہ عشق کے کوچے میں گھر جو خریدیں گے تو اس کی قیمت کہاں سے ادا کریں گے؟ ظاہر ہے کہ جان دے کر۔ لہذا شعر میں دراصل موت کی تلقین ہے، معاش کی نہیں۔

۳۴۷

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

عشق بچے کی طرح حسن گرفتاری ہے
لطف کیا سرو کی مانند گر آزاد رہو

میر ہم مل کے بہت خوش ہوئے تم سے سارے
اس خرابے میں مری جان تم آباد رہو

۱۷/۳۴ اس شعر میں کیفیت اس قدر ہے کہ اول وہلہ میں معنی کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ لیکن دراصل یہاں معنی آفرینی بھی خوب کارفرما ہے۔ بظاہر تو بات اتنی سی کہی ہے کہ دنیا میں کچھ کام کر جاؤ، لیکن ”ایسا کچھ کر کے چلو“ کا ابہام کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ دنیا دار العمل ہے، اور زندگی وہی زندگی ہے جس میں کوئی یادگار کام کیا گیا ہو۔ اب پہلا نکتہ تو یہ ہے زندگی جیسی بھی ہو گذارو، لیکن ایسی موت مرو کہ وہ یادگار ہو جائے۔ یہاں شکیسپیر یاد آتا ہے۔

..... nothing in his life

Became him like the leaving of it, he died

As one that had been studied in his death,

To throw away the dearest thing he owed,

As it were a careless trifle.

Macbeth, 1, IV, 7-11

(۱۳۵ ۳ بھی ملاحظہ ہو) دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ زندگی خوش یا ناخوش گزرے، لیکن اس کا تعلق انسان کے کارنامے سے نہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ انسان کی زندگی بظاہر کچھ ہو، لیکن پھر بھی وہ بڑے کارنامے انجام دے سکے۔ مثلاً وہ اعلیٰ درجے کا سائنس داں یا شاعر بن جائے۔ یہاں الیٹ کا قول یاد آتا ہے کہ وہ انسانی وجود جو دکھ سکھ کا اٹھاتا ہے، اس وجود سے الگ ہوتا ہے جو تخلیقی فن کار ہوتا ہے۔ یعنی تخلیقی فن کار ذاتی دکھ سکھ کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ اس کا تخلیقی عمل اس کے روزمرہ تجربات و حوادث سے بالا تر ہوتا ہے۔ لہذا بقول میر یہ ممکن ہے کہ کوئی دنیا میں کسی بھی طرح کی زندگی گزارے، خوشی یا غم سہے، لیکن پھر بھی اس کا علاقہ وجود اپنی جگہ پر فعال رہے۔ جیسا کہ ملارے نے کہا ہے، یہ واقعی ممکن ہے کہ کسی کا عام، روزمرہ زندگی کا مزاج کچھ ہو اور اس کا تخلیقی مزاج کچھ ہو۔ میر کا شعر بھی اسی حکمت کا اظہار کرتا ہے کہ دنیا کے سرد و گرم برداشت کرنے کے باوجود انسان کی تخلیقی سرشت فعال رہے اور ایسا کچھ کار نمایاں انجام دے سکے کہ وہ یادگار بن جائے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھئے کہ ”ایسا کچھ کر کے چلو یاں“ بہر حال مبہم فقرہ ہے، اور اس میں دوسرے امکانات بھی ہیں۔ مثلاً دیوانگی میں مشہور ہو جاؤ۔ کوئی ایسا کام کرو کہ لوگوں کو (shock) پہنچے۔ جیسے بھی رہو، پابندی رسم و راہ عام سے پرہیز کرو، تا کہ غیر مقلد (nonconformist) اور انفرادیت پرست مشہور ہو، وغیرہ۔

دیوان سوم میں پہلو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے۔

کچھ طرح ہو کہ بے طرح ہو حال

عمر کے دن کسی طرح بھرلو

مندرجہ بالا شعر میں زندگی سے اکتاہٹ، کاروبار زیست سے بیزاری اور اس کی طرف سے ایک تحقیر کا جذبہ ہے۔ بے چارگی اور اقبال (acceptance) بھی ہے۔ شعر زیر بحث میں بھی زندگی کا دلولہ نہیں، لیکن اپنے آپ کو ثابت کرنے، اور اس طرح زندگی اور موت دونوں پر قابو پانے کا دلولہ ضرور ہے۔ پھر بھی، شعر میں شغنی مارنے یا تعلی کا کوئی رنگ نہیں۔ کیفیت اور معنی کا امتزاج، تجربہ چٹنگی اور لہجہ میں خفیف سی لاطعلق (detachment) (اس معنی میں کہ شعر میں تعلیم یا تلقین کا کوئی شاہ نہیں۔ بس عام رائے زنی ہے۔) ان سب باتوں نے اسے مکمل شعر بنا دیا ہے۔

یاد رہنے کے مضمون پر غزل نمبر ۱۳۷ ملاحظہ ہو، جس میں کمال شاعری کا پورا اعتماد جلوہ گر ہے۔ اس کے برخلاف، مندرجہ ذیل شعر میں عجب کیفیات کا امتزاج ہے۔

شعر کے موزوں تو ایسے جن سے خوش ہیں صاحب دل
روویں کڑھیں جو یاد کریں اب ایسا تم کچھ میر کرو

(دیوان پنجم)

گویا شعروں سے لوگوں کا خوش ہونا ایک وقتی بات تھی۔ اب کوئی ایسا کام کر گذرنا ہے جس کو یاد کر کے لوگ رنجیدہ ہوں اور روئیں۔ وہ کام کون سے ہوں گے جن کے کرنے سے لوگ میر کو یاد کر کے رنجیدہ ہوں گے اور روئیں گے، ان کی تخصیص نہیں کی ہے۔ لیکن یہ کام شعر گوئی نہیں معلوم ہوتا۔ ممکن ہے جوانی میں جان دینا، کسی کے عشق میں ہوش گنونا ایسے کام ہوں۔ بہر حال وہ کام ایسے ہوں گے کہ لوگ انھیں یاد رکھیں۔ شاعری بظاہر ایسا کام نہیں۔

۳۴/۲ چونکہ سرو کا بیڑ بالکل سڈول اور سیدھا ہوتا ہے، اس لئے اسے الف سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اور الف ”آزاد“ کی علامت ہے، یعنی وہ شخص جسے مکروہات دنیا اور رسوم زمانہ سے علاقہ نہ ہو۔ (پرانے زمانے میں بہت سے لوگ اپنے ماتھے پر آزادی کی علامت کے طور پر الف کھینچتے بھی تھے) بہر حال، سرو = الف اور الف = آزاد سے سرو = آزاد کا استعارہ بنا۔ مضمون وہی ہے جو ۳۴/۲ میں ہے۔ لیکن یہاں استعارے مختلف ہیں اور عشق بچہ کو گرفتار کہنے میں تازگی بہت ہے، کیوں کہ عشق بچہ میں لفظ ”عشق“ تو ہے ہی، اس بیل کی پٹیاں بھی بہت باریک اور شاخیں نازک اور بچیدہ اسطوانہ نما (spiral like) ہوتی ہیں۔ ان سب چیزوں کو عشق سے مناسبت ہے۔ اور پھر یہ بھی کہ عشق بچہ بیل ہے، لہذا یہ کسی درخت یا کسی اور چیز کے سہارے ہی پھلتا پھولتا ہے۔ اپنے آپ اس میں قوت ہی نہیں ہوتی کہ وہ سر بلند ہو سکے۔ لہذا عشق بچہ اس شے کا گرفتار ہو جاتا ہے جس کے سہارے وہ اگتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ عشق بچہ میں سرخ پھول اگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سرخ رنگ (زخم، خون میں نہانا، خون بہنا وغیرہ) عشق کی علامت ہے، آتش نے عشق بچہ کا مضمون ٹھایا ہے، لیکن بالکل بے رس، اور بات بالکل بے دلیل کہی ہے۔

جس سے لپٹا سوکھا مجنوں کی طرح سے وہ درخت

عشق پیچ پر مجھے ٹک ہوتا ہے زنجیر کا

میر نے کتنی آسانی سے مضمون میں ندرت پیدا کر دی، اور آتش نے کس قدر پاؤں پیلیے لیکن کچھ ہاتھ نہ لگا۔ نہ تو اس بات کی دلیل لائے کہ جس کو زنجیر پہنائی جاتی ہے وہ سوکھ جاتا ہے نہ اس بات کی کہ عشق پیچ جس بیڑ سے لپٹتا ہے اس کو سکھا دیتا ہے۔ پھر لال پھول لانے والی سبز رنگ کی تیل اور زنجیر میں کوئی مناسبت نہیں۔ سب پر طرہ یہ کہ ابھی ٹک میں مبتلا ہیں کہ یہ زنجیر ہے بھی کہ نہیں۔

”عشق پیچ“ خود بہت دلچسپ لفظ ہے۔ ”نور اللغات“ اور ”آصفیہ“ اسے ”عشق پیچاں“ کا ہم معنی قرار دیتی ہیں اور دونوں لفظ درج کرتی ہیں۔ ”نور“ میں ہے کہ ”عشق پیچاں“ کو اردو میں ”عشق پیچ“ کہتے ہیں۔ ”نور“ میں سرخ پھول کا ذکر نہیں ہے، ”آصفیہ“ میں ہے۔ پلیٹس نے ”عشق پیچاں“ اور ”عشق پیچ“ دونوں ترک کئے ہیں اور صرف ”عشق پیچا“ لکھا ہے۔ معنی میں سرخ پھول کا ذکر ہے اور دوسرے معنی درج ہیں (american jasmine)۔ حالاں کہ امریکی یاسن کا رنگ دہی ہوتا ہے جو ایرانی یاسن کا ہوتا ہے، یعنی سرخی مائل اودا۔ ”بہارِ عجم“ میں ”عشق پیچاں“ درج ہے اور لکھا ہے کہ یہ ہندوستان میں بہت مشہور ہے۔ اسٹائینگاس نے ”عشق پیچاں“ کے معنی (ivy) لکھے ہیں اور ”عشق پیچ“ کے معنی ”سرخ پھولوں والی ایک تیل“ درج کئے ہیں۔ چونکہ (ivy) کی شاخیں اور پیچاں اس تیل سے کوئی مناسبت نہیں رکھتیں جسے ہم ”عشق پیچاں“ کہتے ہیں، اس لئے اغلب ہے کہ اسٹائینگاس سے غلطی ہوئی اور ”عشق پیچاں“ وہی ہے جو ”عشق پیچ“ ہے۔ ممکن ہے پلیٹس نے میر و آتش کے یہاں ”عشق پیچ“ دیکھ کر فرض کر لیا ہو کہ یہ الف کے امالے سے بنا ہے، اور اصل لفظ ”عشق پیچا“ ہوگا۔ ذوق نے ”عشق پیچاں“ لکھا ہے۔

میں ہمیشہ عاشق پیچیدہ مویاں ہی رہا

خاک پر روئیدہ میری عشق پیچاں ہی رہا

ذوق کے یہاں خوبی یہ ہے کہ ”عشق پیچاں“ کی صورت کا بھی تذکرہ ہو گیا ہے۔ امیر بیانی نے نواب کلب علی خاں کی مدح پر مبنی ایک قصیدے میں ”عشق پیچ“ لکھا ہے۔

شوق دل نے یہ کہا مست ہے یہ سرو سہی

عشق پیچ کی طرح جائے مستی میں لپٹ

اس شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ امیر نیائی بھی ”عشق پیچہ“ یا ”عشق پیچا“ کہتے تھے۔ ”عشق پیچہ“ اور سرو کا تعلق بھی اس شعر سے ثابت ہوتا ہے۔ اب یہ بات بھی ظاہر ہوئی کہ عشق پیچہ کو چونکہ سرو کا عاشق قرار دیا جاتا ہے، اس لئے میر کے شعر زیر بحث میں ”عشق پیچہ“ اور ”سرو“ بڑی مناسبت کے لفظ ہیں۔

۳۴۷۳ اس شعر میں طنزیہ تناؤ غیر معمولی ہے، کیوں کہ یہ مضمون بیک وقت دعا اور برکت کا بھی ہے اور بد دعا اور منحویت کا بھی۔ ”اس خرابے“ کا اہام بھی قابل دید ہے۔ اس فقرے سے حسب ذیل معنی نکل سکتے ہیں۔ (۱) دشت، ویرانہ (۲) خرابہ عشق (۳) دنیا۔ مصرع اولیٰ کی نثر دو طرح ہو سکتی ہے۔

(۱) اے میر ہم سارے (= ہم سب) تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ (۲) اے میر ہم تم سے مل کر بہت سارے (= بہت زیادہ) خوش ہوئے۔ دوسری صورت میں بھی محکموں کی تعداد مبہم رہتی کہ ایک ہے یا بہت سے ہیں۔

اب شعر کی صورت حال پر غور کریں۔ پہلے مصرعے میں تعریف و توصیف ہے۔ کچھ لوگ میر سے ملنے کے لئے خرابے میں جاتے ہیں۔ یا میر سے کچھ لوگوں کی ملاقات اتفاقیہ طور سے خرابے میں ہوتی ہے۔ (”خرابہ“ کی معنویت ذہن میں رکھئے۔) ملاقاتی لوگ میر کے رکھ رکھاؤ، ان کے استغراق فی الحلق وغیرہ سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ میر واقعی سچے اور کھرے آدمی ہیں۔ لہذا وہ کہتے ہیں کہ اے میر تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ اب سامع کو امید ہوتی ہے کہ مصرع ثانی میں میر کو کچھ انعام و اکرام دیئے جانے کا ذکر ہوگا، یا کم سے کم اتنا تو ہوگا کہ ان کی کسی خاص صفت یا صفات کا توسیعی تذکرہ ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی دعا یہ ہے، ایک لمحے کے لئے خیال آتا ہے کہ میر کو پھلنے پھولنے کی دعا دی جا رہی ہے۔ لیکن ذرا سے ہی توقف سے یہ بات کھل جاتی ہے کہ یہ تو ایسی دعا تھی کہ بد دعا اس سے بہتر تھی۔ یہ نہیں کہا کہ میر تم کو ہم اس خرابے سے نکال لئے چلتے ہیں۔ یا ہم اب تمہیں مزید خرابی سے بچالیں گے۔ بلکہ یہ کہا کہ تم یہاں آباد رہو۔ اس کے کئی مفہوم ہیں۔ (۱) تم یہاں ہمیشہ ہمیشہ رہو۔ (۲) خرابے میں کوئی پھلتا پھولتا نہیں، لیکن تم پھلو پھولو۔ (ظاہر ہے کہ خرابے میں پھلنا پھولنا کس کام کا؟ بلکہ نقصان دہ ہی ہوگا۔ کیوں کہ اور لوگ تو وہاں تباہ حال ہوں گے، اور انہیں میر کا پھلنا پھلنا ایک آنکھ نہ بھائے گا۔)

(۳) یہ خرابہ ہم تمہیں دیئے دیتے ہیں۔ عام حالات میں تو خرابے کو آبادی میں تبدیل کرنا بہتر ہوتا، لیکن چونکہ یہاں ہو اور تم بڑے اچھے آدمی ہو، اس لئے اب یہ خرابہ ہو اور تم ہو۔ (۴) تم اب تک اس خرابے میں خانہ برباد تھے، اب آباد اور مقیم رہو گے۔

ان سب پر طرہ یہ کہ میر کو ”مری جان“ کہا ہے، یعنی انتہائی محبت اور خوشنوی کا اظہار کیا ہے۔ طنز کی لطافتیں حافظ اور شیکسپیر کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ میر نے کئی جگہ اپنے لئے شہر گردی کو دشت گردی پر فوقیت دی ہے، چنانچہ اسی غزل میں ہے۔

ہم کو دیوانگی شہروں ہی میں خوش آتی ہے
دشت میں قیاس رہو کوہ میں فرہاد رہو

مزید ملاحظہ ہو، دیوان اول۔

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

اس شعر پر بحث اور مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۲۹۔ ان تمام اشعار میں شہر کا یہ تصور بھی ہے کہ بربادی کے باعث شہر اور دشت میں کوئی فرق نہیں رہا۔ اس مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۵/۳۳۔ اسی سلسلے میں یہ شعر بھی دلچسپ ہے، کہ آوارہ گردی ایک طرح کی ہرزہ گردی ہے۔ قلندر کو چاہئے کہ سر میں زنجیر لپیٹنے کے بجائے اسے پاؤں میں لپیٹ لے۔

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری

زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو

(دیوان سوم)

یعنی پاؤں میں زنجیر ڈال کر بیٹھے رہنا بہتر ہے اس لئے کہ انسان سر پر زنجیر باندھے، قلندر بنے اور جگہ جگہ پھرتا رہے۔ واضح رہے کہ قلندر اپنے سر پر زنجیر اپنی آزادی کا اعلان کرنے کے لئے باندھتے ہیں، یعنی یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ہم نے اپنے سر کو گراں لیکن پاؤں کو آزاد کر لیا ہے۔

۳۴۸

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میر ایسے
رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

۳۴۸/۱ اس سے ملتے جلتے پیکر اور اشعار کے لئے دیکھیں ۱۵۹/۴۔ وہاں جس شعر پر بحث ہے وہ خود اپنی جگہ اس قدر بھرپور ہے کہ اس کا جواب تقریباً محال تھا۔ لیکن میر تو اکثر ہی محال کو ممکن کر دیتے ہیں۔ چنانچہ اس شعر میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے ۱۵۹/۴ سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) وہاں دشت کا تذکرہ ہے، یہاں شارع عام کا (جو غالباً معشوق کی گلی ہے)۔ (۲) وہاں مجبوری سے پا بگل ہونے کی بات ہے، یہاں ارادی طور پر خاک رہ ہونے کا تذکرہ ہے۔ (۳) وہاں زانو اور کمر، گل اور آب جیسے الفاظ سے پیکر کو روزمرہ زندگی سے کچھ دور کر دیا ہے، یہاں آدھے دھڑ اور مٹی میں گڑے ہونے کا ذکر معاطے کو فوری دنیا کے نزدیک لے آتا ہے۔ (۴) وہاں لہجہ ہمدردانہ ہے، لیکن اس میں تھوڑی سی لافلتی بھی ہے۔ یہاں لہجہ نہایت گھریلو اور اپنائیت سے بھرپور ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ کنایہ بہت زبردست ہے کہ (۱) یا تو میر آہستہ آہستہ زمین میں ضم ہوتے جا رہے ہیں۔ یا (۲) انھوں نے خود کو زمین میں گاڑ لیا ہے، تاکہ جو بھی گزرے ان کو قدموں یا گھوڑے کی ناپ سے پامال کرتا ہوا گزرے۔ اس طرح وہ پوری طرح خاک رہ میں مل جائیں گے۔

معشوق کی گلی میں جانا اور مرنا یا معشوق کی گلی میں خاک ہو جانا، متداول مضمون ہے۔ اس کو اس قدر شدت اور خوف انگیزی سے بیان کرنا اور انسانی ارادے کو تقدیر جیسی ناگزیر و بخشا میر کا کرشمہ ہے۔ اس تصور سے ہی جبر جبری آجاتی ہے کہ کوئی شخص سر راہ آدھے دھڑ تک زمین میں گڑا ہوا ہے اور خلقت اس پر سے گزرتی رہی ہے، اور یہ انجام اس نے اپنے لئے خود ہی اختیار کیا ہے۔

مخاطب کا ابہام بھی مصرع اوّل میں خوب ہے۔ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ میر کو مخاطب کر کے کہا کہ لوگ خاک رہ ہوتے ہیں لیکن اے میر تم ایسے (یا اے میر، اس طرح) نہیں ہوتے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے

کہ دو حکلم ہیں۔ مصرع اولیٰ کا حکلم عمومی بات کہتا ہے کہ ہوتے ہیں خاک رہ بھی یلین میرا یے یا میر کی طرح نہیں ہوتے ہیں۔ دوسرا حکلم براہ راست میر سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو۔ دیکھو تم نے اپنا یہ کیا حال بنا لیا ہے؟

پیکر کی شدت اور معنی کی آفرینی کا یہ رنگ، اس طرح کے شعر، میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوئے۔

۳۴۹

۹۶۵

کیا آنکھ بند کر کے مراقب ہوئے ہو تم
جاتے ہیں کیسے کیسے سمیں چشم وا کرو
سمیں = مناظر، حالات

۳۴۹/۱ ”مراقبہ“ کے اصل معنی ہیں ”کسی سے کسی چیز کی امید رکھنا، کسی سے خوف کھانا“ (فتنیب اللغات) چونکہ جس طرف سے امید کا خطرہ ہوتا ہے، اس طرف بار بار دیکھتے ہیں، لہذا معنی بنے ”متوجہ ہونا، نگہبانی کرنا، بغور دیکھنا۔“ اس سے معنی بنے ”دھیان کرنا، کسی چیز پر دیدہ و دل کو متوجہ کرنا“ عارفوں کی اصطلاح میں یہی معنی ہیں۔ شعر زیر بحث میں دونوں طرح کے معنی بہت خوبی سے آئے ہیں۔ (۱) تم آنکھ بند کر کے مراقبہ کر رہے ہو۔ (۲) تم آنکھ بند کر کے دیکھ رہے ہو۔ دوسرے معنی کی رو سے مراقبہ کرنے والوں پر مزید طنز ہے کہ تمھاری آنکھیں تو ہیں بند اور تم کو امید یا دھوکا ہے مشاہدے کا۔

”سمیں“ کا براہ راست تعلق ”سمے“ (بمعنی ”وقت“) سے نہیں ہے۔ دراصل یہ ”سماں“ کی جمع بطور امالہ ہے۔ سماں کے کئی معنی ہیں۔ (ان میں زمانہ بھی ہے) جو معنی ہمارے لئے سب سے زیادہ مفید طلب ہیں وہ میں نے حاشیے میں درج کر دئے ہیں، کہ دنیا دراصل گزرتے ہوئے مناظر کی طرح ہے۔ (اس بات کو رسل Bertrand Russell نے ہمارے زمانے میں بڑی قوت اور استدلال سے بیان کیا کہ دنیا اور ہر شخص یا ذی وجود محض واقعات کا سلسلہ Series of events ہے۔) ایک سے ایک دلچسپ، توجہ انگیز، معنی خیز، حیرت فرما منظر یا حالت ہمارے سامنے سے گزر رہی ہے۔

سرسری تم جہان سے گزرے

ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

(دیوان اول)

اور ہم ہیں کہ مراقبے میں ہیں اور اس دھوکے میں ہیں کہ اس طرح تجلیات و مناظر دیکھیں گے۔ حالانکہ اصل چیزیں جو دیکھنے کی ہیں وہ تو ہمارے چاروں طرف ہیں۔ اب ”چشم وا کرو“ میں ایک

اور معنی نظر آتے ہیں کہ یہ تنبیہی فقرہ ہے۔ آنکھیں کھولو، ہوش میں آؤ۔ تم کن خیالوں میں گم ہو؟
 مضمون کا انوکھا پن اس بات میں ہے کہ خارج کو باطن پر، یا ظاہر کو مخفی پر ترجیح دی گئی ہے۔
 اچھا خاصہ دنیا پرستانہ (this wordly) شعر ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت عمدہ ہے۔
 تین فقرے ہیں اور تینوں انشائیہ۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اگرچہ یہ مضمون دنیا پرستانہ ہے،
 لیکن مادہ پرستانہ نہیں۔ یعنی شے یا مادہ کو سب کچھ نہیں کہا گیا ہے۔ کہا یہ گیا ہے کہ خلاق عالم نے دنیا اس
 لئے بنائی ہے کہ ہم دنیاوی مظاہر کو دیکھ کر خلاق عالم کو یاد کریں، یا پہچانیں۔ چپ چاپ، راہبوں کی طرح
 دنیا سے دور پڑے رہنے سے عرفان نہ حاصل ہوگا۔ عرفان تو مشاہدہ و مطالعہ عالم کے ذریعہ حاصل ہوتا
 ہے۔

۳۵۰

رہتا ہے پیش دیدہ تر آہ کا سہاؤ
جیسے مصاحب ابر کی ہوتی ہے کوئی باؤ

آنکھوں کے آگے رونے سے میرے محیط ہے
ابروں سے جا کہے کوئی پانی پیو تو آؤ

آعاشتوں کی آنکھوں میں تک اے بہ دل قریب
ان منظروں سے بھی ہے بہت دور تک دکھاؤ

آنکھوں کا جھڑ برسنے سے ہتھیا کے کم نہیں
پل مارتے ہے پیش نظر ہاتھی کا ڈباؤ

سینے کے اپنے زخم سے خاطر ہو جمع کیا
دل ہی کی اودھ پلٹتے ہیں سب لوہو کا بہاؤ

۹۷۰

بے تابلی دل انہی خامہ نے کیا لکھی
کاغذ کو مثل مار سراسر ہے بیچ تاؤ

۳۵۰/۱ یہ اشعار ایک دو غزلے سے لئے گئے ہیں۔ پورے دو غزلے میں فارسی اور پراکرت کا استخراج، رعایت لفظی، خوش طبعی، مضمون آفرینی کا دریا جوش مار رہا ہے۔ میں نے صرف وہی شعر منتخب کئے

ہیں جو اس غیر معمولی دوغزلے میں بھی فیر معمولی ہیں۔ یوں تو ایسے قافیے میں اور وہ بھی غیر مردف غزل کہتا ہی شاعرانہ کمال کی دلیل ہے۔ یہاں مزید کمال یہ ہے کہ ہر قافیہ نہایت بے تکلفی اور آسانی سے صرف کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

مطلع میں مضمون تازہ ہے، لیکن بظاہر ہلکا ہے۔ کوئی خاص بات نہیں معلوم ہوتی۔ ذرا سا غور کریں تو لفظ ”مصاحب“ پر نگاہ ٹھہرتی ہے۔ اس کے ایک معنی تو متداول ہیں، کہ وہ شخص کسی رئیس یا بڑے آدمی کے یہاں حاضر باش ہو اور اس کی حیثیت کم و بیش ملازم کی سی ہو۔ دوسرے معنی ہیں، ”ہم صحبت“ یعنی برابری سے اٹھنے بیٹھنے والا، دوست، ہم نشین۔ اور تیسرے معنی ہیں ”مصاحب“ یعنی گفتگو کرنے والا۔ ظاہر ہے کہ تینوں معنی یہاں مناسب ہیں، کہ ابرو ہوا میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اب یہ دیکھیں کہ بادل پر ہوا کا عمل دو طرح کا ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو ہوا بادلوں کو اڑا لاتی ہے اور انھیں مجتمع کر کے کثیر بارش کا اہتمام کرتی ہے۔ کبھی کبھی جب ہوا بہت تیز ہو تو بادلوں کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہی عمل آہ اور خشک کے درمیان ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو آہ کی شدت گر یہ کوراہ دیتی ہے اور کبھی آہ کرنے سے دل ہلکا ہو جاتا ہے۔ اور خشک باری کی نوبت نہیں آتی۔

”سجاء“ کا لفظ بھی یہاں خوب ہے۔ ”باؤ“ اور ”سجاء“ میں صنعت شبہ اشتقاق تو ہے ہی (کیونکہ دونوں میں ظاہری مماثلت ہے لیکن ان کی اصل مختلف ہے، دونوں میں کوئی اشتقاقی رشتہ نہیں) یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آہ کے عمل کو (جو اوپر بیان ہوا) ”سجاء“ (یعنی اچھی خصلت) کہا ہے۔ ”سجاء“ کے معنی محض ”خصلت، عادت، ڈھنگ“ بھی ہیں، اور سین مضموم کے لاحقے کے باعث ”اچھی خصلت“ وغیرہ کے معنی بھی درست ہیں۔ میر حسن۔

مگر ہم نے خوباں کا دیکھا سجاء

کہ مجڑے سے دوتا ہو ان کا بناؤ

۳۵۰/۲ ”محیط“، بمعنی ”سندر“ ہے اور بادل میں پانی سندر ہی سے آتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہنا بہت خوب ہے کہ بادل سے کہو پانی پی کر آئے۔ یعنی اگر میرے رونے سے مقابلہ کرتا ہے تو پہلے میرے بحر خشک سے اکتساب آب تو کرے۔ یا پھر محض مشورہ ہے کہ بادل کتنا ہی تر ہو، وہ میرے رونے کی برابری نہیں کر سکتا۔ میرے گریہ کے آگے وہ خشک ہے۔ پہلے وہ پانی پی کر تر ہو لے، یا پر آب ہو لے، تب

مقابل ہونے کا دعویٰ کرے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بادل کو پانی پینے کی دعوت دی جا رہی ہے، یعنی بادل کو پیغام بھیجا جا رہا ہے کہ اگر تم کو پانی پینا ہو تو آ جاؤ۔

”کسی کو پانی پلا دینا“ کے معنی ہیں ”کسی کو زک پہنچانا“ اور ”پانی پر بسر کرنا“ کے معنی ہیں ”تنگی سے بسر کرنا“ ان دونوں محاوروں کا بھی اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ ”پانی پیو تو آؤ“ پر گمان گذرتا ہے کہ یہ بھی ”منہ دھور کھو“ قسم کا محاورہ ہوگا، لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ”پانی پلا دینا“ سے اپنا محاورہ بنالیا ہو کہ اگر پانی پینا ہو یعنی زک اٹھانا ہو تو آ جاؤ۔

۳۵۰/۳ معشوق کو ”اے توجہ دل سے قریب ہے“ کہہ کر مخاطب کرنا اور اس سے کہنا کہ آنکھوں میں آ جاؤ بہت خوب ہے۔ یہ کہنا یہ بھی ہے کہ معشوق دل کے اندر تو ہے لیکن نظر سے دور ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ”دکھاؤ“ (بمعنی ”وہ فاصلہ جہاں تک نظر جاسکے“) بہت تازہ اور بدیع ہے۔ میر نے اسے ایک اور جگہ بھی لکھا ہے۔

تھا جہاں تک آب دریا کا بہاؤ
تھا وہیں تک اس چراغاں کا دکھاؤ

(در بیان ہولی)

سوال یہ ہے کہ اس بات سے کیا مراد ہے کہ عاشق کی آنکھ سے بھی بہت دور تک دکھاؤ ہے؟ اس کی سب سے دلچسپ توجیہ تو یہ ہے کہ چونکہ معشوق کو آنکھوں سے دور بیان کیا ہے، اس لئے یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کہیں سیر و تفریح میں مصروف ہے۔ لہذا اس کو پھسلانے کے لئے کہا کہ آنکھوں میں آ بیٹھو، یہاں سے بھی دور تک کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ عاشق کو اپنی وحشت میں طرح طرح کی چیزیں دکھائی دیتی ہیں، ہر چیز میں نیا نقشہ نظر آتا ہے، لہذا عاشق کی آنکھ سے دیکھی جائے تو دنیا اور ہی طرح کی معلوم ہوگی۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی اونچی جگہ پر بیٹھیں تو حد نظر وسیع ہو جاتی ہے۔ عاشق کی آنکھ میں بیٹھیں گے تو بھی یہی ہوگا۔ قریب اور دور کی رعایت بھی پر لطف ہے، دلچسپ شعر ہے۔

۳۵۰/۴ ”تھیا“ برسات کے مہینے کا ایک مختصر ہے جس میں پانی بہت برستا ہے۔ چنانچہ جب بارش

کثرت سے ہو اور لگاتار ہو تو کہتے ہیں ”ہتھیا برس رہی ہے“۔ جہاں پانی گہرا اور وافر ہو اس کے بارے میں کہتے ہیں ”ہاتھی ڈباؤ پانی ہے“۔ ”ہتھیا“ اور ”ہاتھی کا ڈباؤ“ میں دلچسپ رعایت ہے۔ اس شعر سے یہ بات پھر ثابت ہوتی ہے کہ رونے دھونے کا ذکر کلاسیکی غزل میں اظہار واقعہ سے زیادہ مضمون آفرینی کے منطقے کی چیز تھا۔ اور یہ بات بھی پھر ثابت ہوتی ہے کہ کیسا ہی مضمون ہو، میر رعایت لفظی سے چوکتے نہیں۔ اس کے ذریعہ شعر میں معنوی تہ تو پیدا ہوتی ہی ہے، مضمون میں بھی خوش طبعی آ جاتی ہے۔ اور یہ بات بھی کھلتی ہے کہ غزل میں درد ناکی، یاس و حراماں، یا کسی بھی جذبے سے پہلے مضمون آفرینی کا پہلو نظر میں رکھنا چاہئے۔ جو ”درد ناک“ شعر تا کام ثابت ہوتے ہیں، وہ دراصل مضمون کی ناکامی ہوتی ہے۔

مزید رعایتیں ملاحظہ ہوں: آنکھوں، پیش نظر، آنکھوں، بل۔ لفظ ”بل“ کے معنی ”اردولفت، تاریخی اصول پر“ (ترقی اردو بورڈ، کراچی) میں ”پلک کی تحفیف“ لکھے ہیں۔ پلٹیش نے اس کے معنی ”آنکھوں کا پھوٹا“ بتائے ہیں۔ دونوں صورتوں میں آنکھوں کی رعایت ظاہر ہے۔ برسیل تذکرہ یہ عرض کر دوں کہ پلٹیش نے درست معنی لکھے ہیں، ”اردولفت“ نے غلط۔ ”پلک“ فارسی ہے اور فارسی میں اس کی تفسیر راجح نہیں، نہ ”بل“ اور کوئی اور لفظ۔ بلکہ اگر تفسیر فرض ہی کرنا تھی تو ”پلک“ کو ”بل“ کی تفسیر فرض کرنا تھا، کیونکہ کاف کا لاحقہ فارسی میں تفسیر کے لئے آتا ہے۔

ناخ نے میر سے استفادہ کر کے کہا ہے، لیکن ”ہتھیا“ اور ”ہاتھی ڈباؤ“ کو انھوں نے ہاتھ نہیں

لگایا۔

ایسے مری مژہ کے ہیں بادل بھرے ہوئے

بل مارتے میں دیکھے ہیں جل تھل بھرے ہوئے

آخری بات یہ غور کر لیجئے کہ میر نے ”آنسو کا جھڑ“ نہیں کہا، ”آنکھوں کا جھڑ“ کہا۔ اس طرح

استعارہ بھی پیدا ہو گیا اور بادل سے مناسبت بھی بن گئی، کیونکہ آنکھ اور بادل دونوں سیاہ اور نرم ہوتے ہیں۔

۳۵۰/۵ خون کا بہاؤ تولد کی طرف ہوتا ہے، کیونکہ جسم کا سارا خون دل میں آتا ہے اور دل اسے پھر

جسم میں واپس کر دیتا ہے۔ یہ طبی اصول (کہ خون سارے جسم میں دوڑتا ہے اور دل اس کا منبع ہے)

انگریز سائنس دان ہاروی سے بہت پہلے مصری حکیم ابن الہیثم نے دریافت کر لیا تھا۔ عجب نہیں کہ میر اس

دریافت سے واقف رہے ہوں۔ مصرع ثانی کا مضمون واقعیت سے بھرپور اور دلچسپ ہے، لیکن اس سے جو نتیجہ نکلا ہے وہ اور بھی تازہ ہے۔ سینے میں زخم ہے، دل سینے میں ہوتا ہے، اور دل کی ہی طرف کھینچ کر سارا خون چلا آ رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں سارا خون بدن سے بہ جائے گا اور زخم اچھا نہ ہوگا، بلکہ زخمی کی موت ہو جائے گی۔

ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا سارا خون تو دل کی طرف جاتا ہے (شاید اس کے لئے آنسو بن کر نکلے) ایسی صورت میں سینے کا زخم اچھا کس طرح ہو؟ یہ بھی طبی مسئلہ ہے کہ اگر کسی جگہ کا خون خشک ہو جائے تو وہ حصہ جسم بالکل مردہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر وہاں زخم ہو تو زخم پھر مندمل نہ ہوگا۔

”خاطر“ کے معنی چونکہ ”دل“ کے بھی ہیں، اس لئے یہ ”سینہ“ اور ”دل“ کے ضلع کا لفظ ہے۔ میر کے یہاں طبی معلومات پر مبنی دوسرے شعروں کے لئے دیکھئے ۶۳ اور ۱۱۱۔

۶/۳۵۰ یہ شعر رعایت لفظی، اور شاعری بطور لسانی کھیل، کا شاہکار ہے اور اس اصول کو دوبارہ مستحکم کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں بنیادی چیزیں مضمون اور معنی ہیں، جذبہ، احساس اور تجربہ وغیرہ نہیں۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مضمون (جو استعارے پر مبنی، اس لئے بہر حال جذبہ اور تجربہ وغیرہ پر مبنی ہوتا ہے، یا جذبہ اور تجربہ وغیرہ کو قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے) ممکن حد تک تازہ ہو اور بعض ممکن حد تک پیچیدہ ہوں۔ میر، غالب، انیس، اقبال جیسے بڑے شعرا نہ صرف یہ کہ یاکسن (Roman Jacobson) کے الفاظ میں زبان پر (Organised violence) روا رکھتے ہیں۔ بلکہ بارت (Roland Barthes) کے الفاظ میں زبان کو (disfigure) کرنے سے بھی نہیں گھبراتے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں میر نے ”کاغذ“ کی رعایت سے ”بیچ و تاب“ کی جگہ بے تکلفی سے ”بیچ تاؤ“ رکھ دیا ہے۔ (کاغذ کے بڑے ورق کے لئے ”تاؤ“ کا اصطلاحی لفظ مستعمل ہے)۔

اس شعر میں صرف ”کاغذ اور تاؤ“ کی ہی رعایت نہیں ہے۔ مندرجہ ذیل مزید رعایت ملاحظہ ہوں۔ بے تابی، بیچ (تاب = بیچ، اینٹھنا وغیرہ) بیتابی بیچ، مار (بیچ و تم ہانا سانپ کی صفت ہے) قلم کو فنی کہا، کیونکہ وہ سیاہ ہوتا ہے اور روشنائی بھی سیاہ ہوتی ہے (جیسے قلم رساںپ کا زہر فرض کرتے ہیں) اس اعتبار سے کاغذ کو مثل مار بیچ و تاب میں دکھایا۔ ”سراسر“ میں سانپ کے سر سرائے کی آواز ہے۔ پھر،

بعض سانپوں کے زہر ایسے ہوتے ہیں کہ ان کے کاٹے ہوئے پر تشخ طاری ہو جاتا ہے۔ اسی طرح انبی خاصہ جب کاغذ پر چلا تو کاغذ میں تشخ (= پیچ و تاب) آ گیا۔ روشنائی کا استعارہ چونکہ زہر ہے، اس لئے جب روشنائی نے کاغذ پر اثر کیا (یعنی اپنے نقش چھوڑے) تو کاغذ پر اس کا اثر لازمی تھا۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ کاغذ کا پیچ و تاب محض مبالغہ نہیں ہے۔ پرانے زمانے میں، جب لفافے کا رواج نہ تھا، خط کا مضمون پوشیدہ رکھنے کے لئے کاغذ کو طرح طرح کا پیچ دیتے تھے۔ کبھی چڑیا کی شکل میں کاغذ کو موڑتے تھے، کبھی کتبی کی شکل میں، کبھی اسے اینٹھ کر لمبی سی لہرے دار بنی بنا دیتے تھے۔ اس طرح دیکھیں تو اصل مضمون حسن تعلیل پر مبنی ہے، کہ خط لکھنے کے بعد کاغذ کو پیچ دے کر موڑا، لیکن تعلیل یہ کی کہ مار قلم نے جب کاغذ پر اپنا کام دکھایا تو کاغذ کو بھی سانپ کی طرح پیچ و تاب آ گیا۔

جمیل جالبی نے ایک بار مجھ سے کہا کہ میرا یہ دو غزلہ ہے تو دلچسپ، لیکن ذرا خام کارا نہ ہے۔ ان کی مراد غالباً یہ تھی کہ اس میں رعایت اور مضمون آفرینی بہت ہے۔ لیکن رعایت اور مضمون آفرینی کا ہونا کلام کی خامی نہیں بلکہ اس کی چٹختی کی دلیل ہے۔

ناسخ نے قلم کو عصائے موسیٰ اور رقیب کو انبی بنا کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔ لیکن میر کی سی رعایتیں نہیں ہیں۔

ہو اگر سحر بیاں دشمن انبی صورت

قلم اپنا بھی عصائے کف موسیٰ ہووے

”سحر بیاں“ کا لفظ البتہ مضمون سے غضب کی مناسبت رکھتا ہے اور مصرع ثانی کی کثرت

الفاظ (یعنی ”عصائے موسیٰ کے بجائے“ ”عصائے کف موسیٰ“) کو بھی گوارا بنا دیتا ہے۔

۳۵۱

۹۶۵

شہر میں زیر درختاں کیا رہوں میں برگ بند

برگ بند = قلندر

ہو نہ صحرا نے مری گنجائش اسباب ہو

۳۵۱/۱ یہاں ”برگ بند“ کا لفظ اتنا زبردست ہے کہ اس نے مضمون کی خوبی کو ڈھک لیا ہے۔ لغوی معنی میں ”برگ بند“ وہ شخص ہے جو پتوں کے جھنڈ میں خود کو قید پاتا ہے۔ شہر کے درختوں، باغوں اور سیرگاہوں میں گھومنے پھرنے والا دیوانہ خود کو قیدی محسوس کرتا ہے۔ جب تک صحرا نہ ہو، بھلا اس کے اسباب جنون (جنوں سامانی) کے لئے گنجائش کہاں سے نکلے کہ وہ خاک اڑاتا پھرے؟

اصطلاحی معنی میں ”برگ بند“ بمعنی ”قلندر“ ہے، کیونکہ قلندر لوگ درخت کی چھال اور پتوں سے جسم ڈھکتے تھے۔ (”بہارِ عجم“) اس طرح ”برگ بند“ دوہرا استعارہ ہے۔ اصطلاح خود استعاراتی جہت رکھتی ہے، اور درختوں، باغوں میں خود کو قیدی محسوس کرنے والا گویا پتوں میں بند ہے۔ اس طرح کا استعمال میر وغالب کی خاص ادا ہے، کہ لغوی معنی بھی درست، اور استعاراتی معنی بھی درست۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بھی لا جواب ہے۔ مصرع ڈرامائیت سے بھرپور ہے اور اس کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) نہ صحرا ہو گا نہ مری گنجائش اسباب ہوگی۔ (۲) جب تک صحرا نہ ہو، میری گنجائش اسباب نہ ہوگی۔ مصرع اولیٰ کے انشائیہ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ”کیا“ محض استفہام انکاری یا (rhetorical question) ہے، یعنی بھلا کیا فائدہ، کیا حاصل، کس مقصد سے، میں شہر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ دوسرے معنی میں سادہ استفہام ہے کہ کیا میں شہر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ خوب شعر ہے۔

”گنجائش اسباب“ اور شعر زیر بحث کے مضمون کو میر نے یوں بھی نظم کیا ہے۔

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سرو پا کو ہو

اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

(دیوان اول)

”برگ بند“ کو دیوان ششم میں بھی باندھا ہے

میں برگ بند اگرچہ زیرِ شجر رہا ہوں

فقر ملک سے لیکن برگ ونوا نہیں ہے ملک = ذلت آمیز

یہاں بھی رعایتیں ہیں، لیکن معنی کا کچھ لطف نہیں۔ ”فقر ملک“ کے لئے کوئی دلیل نہیں دی،

اس لئے معنی کمزور ہو گئے۔

دیوان چہارم

ردیف واؤ

۳۵۲

دم کی کشش سے کوشش معلوم تو ہے لیکن
پاتے نہیں ہم اس کی کچھ طرز جستجو کو

۳۵۲/۱ اس شعر کا مضمون (خدا معشوق کی جستجو) یوں تو عام ہے، لیکن یہاں جس نئے روپ اور جس نئے معنی کے ساتھ آیا ہے اس نے اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ میر کا کلام اپنی جگہ پر پوری ایک دنیا ہے، لیکن اس دنیا میں بھی ایسا انوکھا، ایسا چوکھا نقشہ کم نظر آئے گا۔ جیسا اس شعر میں ہے۔

سب سے پہلے لفظ ”کوشش“ پر غور کریں۔ اس کا مصدر ”کوشیدن“ ہے۔ جس کے معنی ہیں ”سعی و جہد کرنا“۔ اس کا حاصل مصدر ”کوشش“ بھی ہے اور ”کوشہ“ یا ”گوشہ“ بھی۔ آخر الذکر کے معنی ہیں ”وہ چیز جو کسی کوشش کے نتیجے میں حاصل ہو۔“ (موارد المصادر، از علی حسین خاں سلیم) جہاں تک سوال ”جہد“ کا ہے تو یہ لفظ ”کوشش“ کا مرادف ہے۔ لیکن اس کے معنی ”توانائی“ اور ”رنج“ بھی ہیں۔ موخر الذکر دو معنی فارسی میں شاذ ہیں۔ لیکن ”سعی“ کے بہت سے معنی ہیں اور ان میں حسب ذیل معنی ”کوشش“ سے علاقہ رکھتے ہیں۔ (۱) کوشش کرنا (۲) کوئی کام کرنا، کچھ حاصل کرنا (۳) دوڑنا (۴) جلد چلا جانا۔ (”منتخب اللغات“ از عبد الرشید الحسینی) فارسی ”کوشش“ میں ان سب معنی کی جھلک کم و بیش واضح ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں مصرعِ اولیٰ کے لفظ ”کوشش“ اور مصرعِ ثانی کے لفظ ”جبتو“ میں کئی طرح کی مناسبتیں نظر آتی ہیں۔ کوشش خود جبتو ہے، یا جبتو خود کوشش ہے۔ دونوں میں کچھ نہ کچھ پانے یا حاصل کرنے کا اشارہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔ دونوں ہی میں ارادے اور قوت کو دخل ہے یعنی اگر ارادہ نہ ہو اور روح قوی نہ ہو تو نہ کوشش ہوتی ہے اور نہ سعی۔ ”سعی“ سے مشابہ لفظ ”سعی“ کے معنی ہیں ”ساجانا“ (”وسعت“ اسی سے مشتق ہے) ممکن ہے فارسی والوں نے ”سعی“ اور ”سعی“ کی اس مشابہت کے باعث ”کوشہ“ یا ”گوشہ“ میں سائی کا مفہوم بھی ڈال دیا ہو۔ ”موارد المصادر“ میں اس طرف اشارہ ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر میں کوشش کے معنی ”موجود ہونا“ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس ضمن میں عربی کا یہ قول ”موارد المصادر“ میں درج ہے: لا یسعی فی الارض ولا فی السماء ولكن یسعی فی قلوب المؤمنین۔ ”سعی“ بمعنی ساما عربی میں نہیں ہے۔ لہذا ممکن ہے کہ اصل میں ”لا یسعو“ ہو اور صاحب ”موارد المصادر“ سے یا ان کے کاتب سے سہو ہو گیا ہو۔ بہر حال ”موارد“ میں اس قول کے معنی براہ راست تو نہیں بیان ہوئے ہیں لیکن مستنبط یہی ہوتا ہے کہ ”یسعی“ (اگر اصل میں ”یسعی“ ہی ہے، ”یسعو“ نہیں ہے۔) کے بھی معنی ”ساما“ کے ہیں۔ (وہ نہ زمین میں ساما ہے اور نہ آسمان میں ساما ہے۔ لیکن ساما ہے تو مومنوں کے دل میں۔) درد کا شعر اسی مقولے پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے

میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ ”سعی“ بمعنی ”کوشش“ اور ”سعی“ بمعنی ”ساما“ دونوں کے اثر سے ہی فارسی والوں نے ”کوشہ“ یا ”گوشہ“ میں ”سائی“ کا مفہوم ڈال دیا ہوگا۔
 ”سعی“؛ ”سعی“؛ ”کوشش“ ان الفاظ پر بحث اس لئے ضروری تھی کہ اس کے بغیر میر کے شعر کی بعض جہیں کھلتی نہیں۔ ملاحظہ ہو مصرعِ اولیٰ میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ”دم کی کشش“ (یعنی ”سانس کی آمد و شد“) سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (۲) اس سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم نے اسے حاصل کر لیا، یعنی وہ ہم میں سایا ہوا ہے۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے معلوم تو ہوتا ہے کہ وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے۔ (۴) یعنی ہمارا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ہمیں پانا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم سانس لیتے ہیں، اس سے یہ تو ثابت ہے کہ ہم اس کو پانے کی سعی کر رہے ہیں۔ (۲) لیکن اس کو پانے کا صحیح طریقہ کیا ہے، یہ ہم کو معلوم نہیں۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش میں ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں سمجھ پاتے کہ کوشش کا یہ طریقہ کیا ہے؟ (۴) یا، ہماری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش کس طرح کر رہا ہے؟ ہماری سانس چل رہی ہے، اس سے کوشش کا وجود تو ثابت ہوتا ہے۔ لیکن یہ نہیں کھلتا کہ کوشش کس طرح ہو رہی ہے؟

سوال یہ ہے کہ سانس لینے سے یہ کیونکر ثابت ہوتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یا وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے؟ اس کا مندرجہ ذیل جواب ممکن ہے۔ (۱) عام حالات میں، سانس لینا خود کار عمل ہے۔ لیکن سانس چڑھ جاتی ہے تو ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے۔ ”دم کی کشش“ سے مراد ہے ”سانس پھولنا“ یا اس بات کا احساس ہو جانا کہ ہم سانس لے رہے ہیں۔ ایسا چونکہ اس وقت ہوتا ہے جب محنت کا کام یا بھاگ دوڑ کریں، لہذا ثابت ہوا کہ دم کی کشش سے معلوم ہوتا ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ (۲) سانس لینا بمرامہ ہے زندہ رہنے کے، اور ہمارا زندہ رہنا (وجود میں آنا) ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں، یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ کیونکہ وجود کا مقصود ہی ہے کہ انسان کسی اور ہستی میں ضم ہو جائے۔ (۳) سانس بدن میں آ جا رہی ہے، اس کا مطلب ہی یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے۔

ایک اور مفہوم یہ ہے کہ وہ ہمیں تلاش کر رہا ہے، یہ بات تو ہم سمجھتے ہیں، لیکن اس کا یہ طرز جستجو کیا ہے (کہ سانس کی آمد و شد کے ذریعہ وہ ہم کو تلاش کر رہا ہے) یہ بات ہم پر کھلی نہیں۔ یعنی اس طرح جستجو کرنے میں کیا مصلحت ہے، یہ بات ہم سمجھتے نہیں (”پانا“ = ”سمجھنا“).

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حکم کالچہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس میں حیرت، استعجاب اور بے یقینی بھی ہے اور رنجیدگی اور محرومی بھی، تھوڑی سی شکایت بھی ہے کہ کوشش کرنا تو مقدر ٹھہرا دیا، لیکن یہ نہیں بتایا کہ کوشش کا اصل طریقہ کیا ہو؟ یا پھر یہ کہ وہ ہمارے پانے کی کوشش تو کر رہا ہے، لیکن یہ ظاہر نہیں کہ کوشش اس طرح کیوں ہے، اور وہ کامیاب کیوں نہیں ہوتی؟

”کشش“ کے معنی محض نفوی طور پر ”کھینچنا“ (To Pull) مراد لئے جائیں تو معنی یہ بننے

ہیں کہ سانس ہم کو کھینچنے لئے جاری ہے۔ (لہذا ثابت ہوتا ہے کہ ہم کوشش = سعی و تلاش میں ہیں۔) بنیادی بات بہر حال یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے، لیکن یہ تلاش لامتناہی معلوم ہوتی ہے۔

آخری معنی یہ کہ یہ بات تو ہمیں معلوم ہے کہ دم کی آمد و شد دراصل کوشش کی علامت ہے، یعنی سانس برابر ہے زیست کے، اور زیست کا مطلب ہے وجود اور وجود کا ثبوت ہے حرکت (= سعی و کوشش) اصل وجود چونکہ ایک ہی ہے، اس لئے ہمارا وجود دلیل اس بات کی ہے کہ اس کو وجود مطلق سے کوئی تعلق ہے۔ یہ تعلق یا تو طلب کا ہو گا یا مطلوب کا ہو گا۔ لیکن سانس چونکہ محسوس نہیں ہوتی (عام حالات میں) اس لئے اگرچہ ہمیں عقلی طور پر تو معلوم ہے کہ کوشش ہو رہی ہے، لیکن یہ کوشش ہمیں محسوس نہیں ہوتی، ہم اس کو پاتے نہیں (یعنی وہ ہمارے ادراک میں نہیں آتی)۔

اس طرح اس سادہ سے شعر میں بنم ورجا، یقین و تشکیک، شکایت و اطمینان، تجر، تفسلف، سب یکجا ہو گئے ہیں۔ فرانسیسی مفکر اور صوفی بلیز پاسکل (Blaise Pascal) کا قول ہے کہ اگر تو میرے وجود پر قابض نہ ہوتا تو پھر مجھے تو تلاش بھی نہ کرتا:

Thou would not seek Me if thou didst not possess me

فرق یہ ہے کہ پاسکل نے خود کو بھی (Me) Capital letter میں بیان کر کے طالب و مطلوب کو ایک کر دیا اور میر کے یہاں دونوں وجود ایک ہیں، لیکن ایک مقام وہ ہے جہاں طالب بھی مطلوب بن جاتا ہے۔ حضرت سرمد شہید کہتے ہیں۔

سرمد اگرش وفاست خود می آید
گر آمدنش رواست خود می آید
بیہودہ چرا درپے او می گردی
ہشتمین اگر خداست خود می آید
(اے سرمد، اگر اس میں وفا ہے تو وہ خود
ہی آئے گا۔ اگر اس کا آنا مناسب ہے تو
وہ خود ہی آئے گا۔ تم بیکار اس کے پیچھے
پیچھے کیوں مارے مارے پھرتے ہو؟

بیٹھو، اگر خدا ہے تو خود ہی آئے گا۔)

پاسکل کا قول باطنی اور اسرار کی نوعیت کا ہے۔ میر اور سرمد کے یہاں صوفیانہ ابعاد کے ساتھ ساتھ دلکش انسان پن ہے۔ سرمد کے یہاں بھی معنی کی جہیں ہیں، لیکن میر جتنی نہیں۔ پھر میر کے لہجے میں پراسرار ابہام ہے۔ اس شعر کو دہریہ سنے تو کہے یہ میرے دل کی بات ہے۔ صوفی سنے تو کہے میرے دل کی بات ہے۔ ایسے شعر تمام زندگی میں دو ہی چار بار ہوتے ہیں، اور وہ بھی جب میر جیسا شاعر ہو۔

اتنا سب لکھ جانے کے بعد خیال آیا کہ شعر میں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ اگر مصرع ثانی کے ننھے سے لفظ ”کچھ“ کو اہمیت دی جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ دم کی کشش کے باعث ہمیں یہ بات معلوم تو ہے کہ کوئی ہمیں پانے کی کوشش میں ہے، لیکن اس کے طرز جستجو کو ہم کوئی خاص قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ (اسے کچھ نہیں پاتے، یعنی اسے بہت معمولی سمجھتے ہیں۔) مراد یہ ہے کہ اگر جستجو واقعی موثر ہوتی تو وہ ہمیں اب تک ڈھونڈ چکا ہوتا۔ (اس اعتبار سے بھی ”پانا“ بمعنی ”سمجھنا“ ہے۔)

۳۵۳

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈ حرم کے گرد
کھاؤ کسی کی تیغ کسی کے شکار ہو

۱/ ۳۵۳ اپنے قلندرانہ طہنئے، انشائیہ انداز بیان اور اس مضمون کی وجہ سے اگر دل میں درد مندی نہ ہو تو آہوئے حرم جیسا مقدس وجود بھی نامکمل ہے، یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لیکن اس میں معنی اور اسلوب کی بعض باریکیاں اور بھی ہیں جن پر نظر فوراً نہیں جاتی۔

پہلی بات تو یہ کہ جولوگ بلاغت کے اصولوں سے روایتی قسم کی میکا کی واقعیت رکھتے ہیں، ان کے نزدیک مصرع ثانی میں حشو ہے، کیونکہ (ان کے خیال میں) ”کھاؤ کسی کی تیغ“ اور ”کسی کے شکار ہو“ ہم معنی ہیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ دیا جائے گا کہ چونکہ اس تکرار سے لطف پیدا ہو رہا ہے اس لئے حشو تو ہے، لیکن ملیح ہے۔ (حشو قبیح وہ لفظ جو بالکل بے کار ہو، حشو متوسط، وہ لفظ جو نہ کارآمد ہو، نہ بیکار ہو اور حشو ملیح وہ لفظ جو تکرار ہو لیکن اس کے ذریعہ کوئی فائدہ حاصل نہ ہوتا ہو۔)

واقعہ یہ ہے کہ اس شعر میں حشو نہیں ہے۔ اور دوسری اہم بات یہ کہ حشو ملیح اور حشو متوسط کی انواع اصل میں مہمل ہیں۔ اگر کوئی لفظ بیکار ہے تو وہ حشو ہے اور اگر وہ کارآمد ہے تو حشو نہیں ہے۔ کلام میں حشویا تو ہوگا، یا نہ ہوگا۔ مثلاً میر کے زیر بحث مصرعے میں ”کھاؤ کسی کی تیغ“ اور ”کسی کے شکار ہو“ مختلف معنوی ابعاد و انسلالات کے حامل ہیں۔ ”تیغ کھانا“ زخمی ہونے کے طبعی اور جسمانی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ”شکار ہونا“ گرفتار ہونے، یا بے بس ہو جانے، یا کسی سے نقصان اٹھانے، یا ٹھکوم ہونے کا تاثر رکھتا ہے۔ کسی کا شکار ہونا، یا حالات کا شکار ہونا وہ معنی نہیں رکھتا جو کسی کی تیغ کھانا یا حالات کی تیغ کھانا میں ہیں۔ (حالات کی تیغ تو کم و بیش مہمل ہے۔) یا مثلاً ”کم زور لوگ طاقتور لوگوں کا شکار ہوتے ہیں۔“ کا مفہوم وہ نہیں ہے جو ”کم زور لوگ طاقتور لوگوں کی تیغ کھاتے ہیں“ کا ہے۔ لہذا میر کے مصرعے میں حشویا بالکل نہیں ہے۔

اگلا نکتہ ملاحظہ ہو۔ کسی کی تیغ کھانے یا کسی کے شکار ہونے کے بعد کیا حاصل ہوگا، یہ بات مقدر چھوڑ دی ہے۔ اس طرح امکانات کا ایک سلسلہ پیدا کر دیا ہے:

- (۱) تب تم کسی قابل ہو گے۔
- (۲) تب تم مکمل ہو سکو گے۔ ابھی تو ادھورے ہو۔
- (۳) تب تمہیں پتہ لگے گا کہ عشق کیا ہے۔
- (۴) تب تمہیں معلوم ہوگا کہ زندگی کیا چیز ہے؟

اس مضمون کو بہت مختلف انداز میں دیکھنا ہو تو ملاحظہ ہو ۱۵۵/۴۔ ”شکار نامہ دوم“ میں اس بات کو ذرا ہلکے انداز میں کہا ہے۔

اٹھا کر نہ یک زخم شمشیر اس کا
غزال حرم نے اٹھائی ملامت

شعر زیر بحث میں لفظ ”اینڈ“ بہت خوب ہے۔ ”اینڈ“ کے عام معنی ہیں ”اترا کر چلنا، اکر کر چلنا یا اکر کرنا زو انداز دکھانا۔“ چونکہ مستی میں انگڑائی لینے کو بھی ”اینڈ“ کہتے ہیں، اس لئے عام طور پر اس لفظ کو مستی اور تاک کے مضمون کے ساتھ باندھا گیا ہے۔

برگ تاک اینڈ تا پھرے ہے جہاں تو باغ جہاں میں سودا
میں کیا کہوں داں سے وہ وہ سیار کر گئے ہیں گزار اپنا
چمن نہ تنہا جنھوں کے غم سے ہنوز چھاتی پہ کھائے ہے گل
رکھے ہے اب تک ہزار جا سے روش بھی سینہ نگار اپنا

(سودا)

اینڈ تا تھا تیرے مستوں کی طرح سے باغ میں
صاحب کیفیت اپنے سلسلے میں تاک تھا

(آتش)

جیسا کہ ظاہر ہے، دونوں کے یہاں معنی پوری طرح آگئے ہیں، لیکن کوئی نئی جہت یا نہ نہیں ہے۔ میر نے آہوان کعبہ کو اینڈ تا دکھا کر ان کا غرور و ناز بھی دکھا دیا، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ یہ سب

اترا ہٹ اور اکڑ جھوٹی ہے، کیونکہ (۱) اگر کسی کی تیغ کھائی ہوتی تو اینڈنا بھول جاتے۔ یا (۲) اگر تیغ کھا کر اینڈتے تو ایک بات تھی فخر مباحات کا موقع تھا۔ اس وقت تو محض خالی خولی اکڑ ہے۔

”حرم کے گرد“ کا فقرہ بھی خوب ہے۔ کیونکہ آہوان کعبہ جب تک حرم کے گرد رہیں گے، محفوظ رہیں گے۔ لہذا وہ پہلے حرم کے محاذ سے نکلیں، کوچہ و صحرائیں آوارہ ہوں، پھر اس لائق ہوں کہ شکار کئے جائیں۔ صحیح معنی میں بڑا شعر ہے۔

آل احمد سرور نے اس شعر پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”انسانیت کے لئے میر نے اپنے زمانے کی مروجہ اصطلاح ”عشق“ سے کام لیا ہے، جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد مشن یا مسلک سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لئے ایک روشنی بن جاتی ہے۔“ سرور صاحب کا نکتہ شعر کے معنی کا ایک پہلو بیان کرتا ہے، لیکن اخلاقی فکر کا جتنا دباؤ سرور صاحب نے اس شعر میں دیکھا ہے، اتنا اس میں غالباً ہے نہیں، شعر کو بہر حال ایک ہی معنی تک محدود رکھنا مناسب نہ ہوگا۔ یہ شعر زندگی کے تجربے کے بارے میں ہے، مقصد، مشن، مسلک، جس کا محض ایک حصہ ہیں۔

۳۵۴

طالع و جذب و زاری و زر و زور
عشق میں چاہئے ارے کچھ تو

۹۷۵

۳۵۴/۱ میر نے اس مضمون کا محدود پہلو کئی بار بیان کیا ہے

تیسیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تنول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

(دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اترو اتو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ دونوں ہی شعر بہت اچھے ہیں۔ ان کی خاص صفت یہ ہے کہ میر نے یہاں عشق کی دنیاوی حقیقت سے آنکھیں چار کی ہیں، اس کو عینی اور روحانی سطح پر نہیں رکھا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں یہ پہلو اور بھی نمایاں ہے، کیونکہ یہاں زر کے علاوہ اور بھی امکانات و شرائط کا ذکر کیا ہے، اور سب ہی میں وہی دنیا دارانہ، ارضی پہلو ہے۔

تقدیر اچھی ہو تو سب سے بڑی بات ہے، پھر عشق صادق نہ بھی ہو تو بھی کام چل جائے گا۔ یا اگر معشوق اتنی دور ہو کہ اس سے ملنا محال لگتا ہو تو بھی اگر تقدیر یاد ہوگی تو کامیابی ہوگی۔ اگر تقدیر نہ ہو تو پھر جذب دل اتنا زبردست اور باقوت ہو کہ معشوق کو کھینچ لائے۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو آہ و زاری اس قدر زبردست ہو کہ معشوق کا دل پہنچ جائے جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے۔

دل نہیں درد مند اپنا میر
آہ و نالے اثر کریں کیوں کر

اگر یہ سب بھی نہ ہو تو دولت ہو کہ اسی پر اس کو رجھالیں اور اگر کچھ اور نہ ہو تو زور تو ہو، کہ دھونس اور دبے سے کام لے کر معشوق کو اٹھوا منگائیں۔ یا پھر ”زور“ کے معنی ”جسمانی زور“ بھی ہو سکتے ہیں کہ بدن ایسا زوردار ہو کہ معشوق کا دل خود ہم آغوشی کو چاہے، جیسا کہ فضیل جعفری کے زبردست شعر میں ہے

اندازہ کرو خود کا کبھی اس سے مجھ کر

طاقت ہے بدن میں تو خفا ہونے نہ دے گی

اب بعض پہلو اور ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں کئی مختلف اسما وادعاطفہ کے ذریعہ جوڑے گئے ہیں۔ کوئی فعل نہیں ہے۔ اس لئے مصرع رواں اور برجستہ تو ہو ہی گیا ہے، اس میں ڈرامائی تناؤ بھی ہے، کیونکہ توقع ہوتی ہے کہ ان چیزوں کو اگلے مصرعے میں کس طرح مربوط کیا گیا ہوگا؟ پھر دوسرے مصرعے میں انتہائی بے تکلف اسلوب ہے۔ اس بے تکلفی کے باعث شعر روزمرہ زندگی کے قریب تو آ ہی گیا ہے، لیکن لہجہ میں کئی کیفیات بھی در آئی ہیں: جھنجھلاہٹ، مشورہ، نصیحت، خودکلامی، ایک طرح کی مایوسی (کیونکہ یہ بات بھی واضح ہے کہ متکلم مخاطب ان تمام چیزوں سے عاری ہے جن کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے۔) لفظ ”ارے“ اس بے تکلفی اور کثر المعویت میں لطف پیدا کر رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا متکلم خود معشوق ہی ہو اور وہ عاشق سے طنزیہ کہہ رہا ہو کہ تمہارے پاس ہے ہی کیا جس کے بل بوتے پر عشق کرنے چلے آئے ہو؟ عشق میں چاہئے ارے کچھ تو۔

آخری امکان یہ ہے کہ یہ، اور اس طرح کے تمام اشعار میں عشق میں کامیابی، یا معشوق کا حصول، محض کامیابی (یعنی دنیاوی کامیابی) کا استعارہ ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ دنیا کو حاصل کرنے کے لئے بھی وسائل کی ضرورت ہے، چاہے وہ مادی وسائل ہوں یا اخلاقی وسائل ہوں۔

ٹھوڑے مصرع اولیٰ میں واؤ عطف بھی ہے اور واؤ مسادات بھی ہے، یعنی واؤ بمعنی ”یا“ بھی ہے۔ طالع، یا جذب، یا زاری.... وغیرہ کچھ تو ہو۔

۳۵۵

صبر کہاں جو تم سے کہئے لگ کے گلے سے سو جاؤ
بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے نک ہو جاؤ

بر سے ہے غربت سی غربت گور کے اوپر عاشق کی
اے نمط جو آؤ ادھر تو دیکھ کے تم بھی رو جاؤ

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤ نخستیں اپنے تئیں ہی کھو جاؤ
نخستیں = پہلا

۳۵۵/۱ لہجے کی کیفیت، انداز گفتگو کی یگانگت اور سادگی اور صورت حال کی پروقار بے چارگی کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہے لیکن معنی کے بھی بعض نکتے موجود ہیں۔ (۱) ”صبر کہاں“ سے مراد ہے کہ تمہیں صبر کہاں جو تم ہمارے پاس تھوڑی دیر ٹھہرو۔ لیکن اس کا تعلق متکلم سے بھی ہو سکتا ہے، کہ جب وہ معشوق کو دیکھتا ہے تو بے قراری اور بے صبری کے باعث مربوط گفتگو بھی نہیں کر سکتا۔ بمشکل تمام اتنا کہہ پاتا ہے کہ بس ایک دو لمحے رک جاؤ، کھڑے کھڑے ہی سہی لیکن ہمارے پاس رہ جاؤ۔ بس مفہوم کو اس بات سے تقویت ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں لکنت کا سنا انداز ہے، گویا آسانی اور روانی سے بات ادا نہیں ہو رہی ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ مصرع نہایت رواں ہے۔ تدریج بھی بہت خوب ہے۔ بولنا، بیٹھنا، کھڑے کھڑے آنا اور چلے جانا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ مصرع اولیٰ میں جس چیز کی تمنا کی ہے وہ بولنے بیٹھنے کی ضمن سے نہیں ہے۔ بلکہ پورے اختلاط اور فرصت و فراغت کی ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہا کہ صبر کہاں جو تم کو، ہم اپنے ساتھ بیٹھ کر ایک جام پینے کو کہیں، یا کچھ شوق و شکایت کی باتیں کریں۔ کہی تو وہ بات کہی جو ان سب پر تفوق رکھتی ہے اور انتہائی بے تکلفی اور جنسی موانست کی ہے۔ ایسی بات میر ہی کہہ سکتے تھے۔ انھوں نے

اور جگہ بھی کہا ہے۔

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو ثار کریں
الاکھنچ بغل میں تجھ کو دیر تک ہم پیار کریں

(دیوان دوم)

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان دوم والے شعر میں چالاکی زیادہ ہے اور شعر زیر بحث میں محرونی زیادہ۔ بظاہر غیر متناسب (disproportionate) بات کو نبھا دینے کا کمال دونوں میں ہے۔ دیوان دوم والے شعر پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ کریں ۲۸۶/۱۔

۲/۳۵۵ اس شعر میں غضب کی کیفیت ہے۔ لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں۔ جو ذرا غور کے بعد نمایاں ہوتے ہیں۔

(۱) ”ابر مٹ“ معشوق کی صفت کے طور پر بھی ہے، اور اظہار واقعہ کے طور پر بھی۔ پہلی صورت میں معنی ہوئے کہ جو تم یہاں آؤ تو ابر کی طرح رو جاؤ۔ دوسری صورت میں معنی ہوئے جس طرح ابر یہاں آتا ہے اور روتا ہوا جاتا ہے، ویسا ہی تم بھی کرو گے۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ابر بار بار نہیں آتا، اسی طرح معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تم ابر کی طرح سہی، کبھی کبھی آؤ۔ اب معنی یہ بھی بنے کہ معشوق مثل ابر ہے۔ لہذا جب وہ آئے گا تو عاشق کی تربت کو خندک پہنچے گی۔

(۲) ”برے“ اور ”ابر“ میں ضلع کا ربط ہے۔

(۳) اگر معشوق مثل ابر ہے اور اس کے آنے سے (یا آنسوؤں سے) تربت عاشق خشک ہوتی ہے تو ”تم بھی رو جاؤ“ کے معنی بنتے ہیں کہ تمہارے علاوہ اور لوگ بھی ادھر آتے ہیں تو روتے ہیں۔

(۴) ”غربت“ بمعنی ”پردیس، مسافرت کی حالت“ وغیرہ تو ہیں ہی، اس کے معنی ”مفلسی“ بھی ہیں اور ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کیونکہ عاشق بے سروسامان ہوتا ہے۔

۳/۳۵۵ دنیا اور آفاق کو قمار خانہ یا مقامر خانہ میر نے کئی جگہ کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷۱/۳، جہاں متعدد شعر درج ہیں۔ ان شعروں کے ہوتے ہوئے بھی شعر زیر بحث کا انتخاب ضروری تھا، کیونکہ اس میں کئی

ہاتیں ایسی ہیں جو گزشتہ نقل کردہ شعروں میں نہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ دنیا کو ایسا مقامر خانہ کیوں کہا؟ جس کا پیدا (ظاہر) نا پیدا (نا ظاہر) ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں اول تو یہ کہ دنیا بہر حال نمود (دھوکا) ہے۔ وہ نظر تو آتی ہے، لیکن دراصل ہے نہیں۔ دوم یہ کہ پیشہ ور قمار خانے ہمیشہ اس طرح ترتیب دے جاتے ہیں کہ اس کا مالک نفع میں رہے کیونکہ اگر قمار خانے کے مالک کو بالکل نفع نہ ہو تو وہ جو اٹھلائے کیوں؟ لہذا اکیل اس طرح ترتیب دے جاتے ہیں کہ کچھ لوگ تو جیتیں لیکن سب لوگ ہر وقت نہ جیتیں۔ اوپر اوپر تو معلوم ہوتا ہے کہ سب بالکل ٹھیک ہے، لیکن اندر اندر ایسا انتظام رہتا ہے کہ قمار خانے کو گھانا نہ ہو۔ سوئم یہ کہ بعض قمار خانوں میں بڑی بار کی سے بے ایمانی بھی ہوتی ہے، کہ اگر نفع نقصان کا نظام ٹل ہونے لگے تو بے ایمانی سے اس نقصان کو پورا کیا جاسکے۔ چہارم یہ کہ جوئے کی بنیاد لاعلمی پر ہے۔ آپ کے فریق مخالف کے ہاتھ میں کیا ہے، یہ آپ نہیں جانتے یا اگلی چال میں پانسا کس طرح پڑے گا، یہیہ کہاں جا کر کرے گا، یہ آپ نہیں جانتے۔ آپ رقم لگاتے ہیں لیکن جانتے نہیں کہ اس داؤ کا نتیجہ کیا کیا ہوگا؟

آخری بات یہ کی بودیئر Baudelaire نے خوب کہا ہے کہ جو زمانے سے قمار کرے اور ہارے گا ہی، کیونکہ زمانہ پتے لگا تا نہیں لیکن پھر بھی جیتتا ہے، کیونکہ یہ قانون ازلی ہے۔

Keep in mind that time's rabid gambler

Who wins without cheating. It's the law!

بودیئر کے یہاں زمانے کی سرد اور بے حس (Uninterested) سفاکی ہے، اس کو غرض نہیں کہ کون جیتتا ہے کون ہارتا ہے، ہارنا سب کو ہے۔ میر کا شعر اس سے کچھ کم سفاک نہیں کہ یہاں تو پہلے ہی داؤں پر انسان خود ہی کو ہار دیتا ہے۔ دونوں کے یہاں کائنات یا زمانہ یا خدا ایک بے دماغ قوت (mindless power) ہے، جیسا کہ کافکا کے ناولوں میں ہم دیکھتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ خود اپنے ہی کو ہار جانے سے کیا مطلب ہے؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ انسان جب دنیا میں آتا ہے تو اپنی تقدیس و تنزہ کو ہوتا ہے وہ عالم علوی سے عالم سفلی میں آتا ہے اور اپنی روحانی صفات کو کھودیتا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶/۲۶۲، ۱۰/۱۰۲، ۳/۳۱۷۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ دنیا میں آکر انسان اپنی انسانیت ہی کھودیتا ہے۔ تیسرا جواب یہ کہ انسان دنیا

میں آکر دل و جان کسی معشوق پر بار ہی دیتا ہے۔ اور جب دل و جان ہر گئے تو گویا خود ہی کو ہار دیا۔
مصرع اولیٰ جس قرأت کے ساتھ میں نے درج کیا ہے اس میں ۳۲ ماتراں ہیں۔ بعض مرتبین نے اس کو ”درست“ کرنے کی کوشش کی ہے، غالباً اس خیال سے کہ اس بحر میں میر کے اکثر مصرعے ۳۰ ماتراؤں کے ہی ہیں اور ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے نادر ہیں۔ النادر کا معدوم پر عمل کرتے ہوئے مرتبین نے قیاسی تصحیح کی ہے۔ مثلاً نسخہ کلکتر ع

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا پیدا ہے
ظاہر ہے مصرع اس شکل میں بے معنی ہے۔ اسی نے قیاس کیا ہے ع

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یہاں کا نہ پیدا ہے
اب معنی درست ہیں، لیکن آہنگ بہت مجروح ہو گیا ہے، چونکہ شاذ ہی سہی میر نے ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے بھی اس بحر میں لکھے ہیں۔ اس لئے میں اسی قرأت کو درست سمجھتا ہوں جو میں نے درج کی ہے۔ اس طرح معنی بھی درست ہیں اور آہنگ بھی ٹھیک ہے ع

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا نا پیدا ہے
اس غزل میں تین شعر ہیں، تینوں ہی انتخاب میں شامل ہوئے۔ تین شعروں پر مشتمل اتنی بھر پور غزل مشکل سے ملے گی۔ زیر بحث شعر تو شور انگیزی میں اپنی مثال آپ ہے شعر زیر بحث کا مضمون قائم نے اٹھایا ہے لیکن وہ اس کے پورے امکانات کو نہ برت سکے۔ ان کا سلوب بھی ذرا الجھا ہوا ہے۔
باں، ”جائے“ اور ”چلے“ کا تضاد بھی خوب ہے۔

اس جوئے خانے سے مت پوچھ کہ جائے کیوں کر
پونجی لائے تھے کچھ اک دور سے یاں ہار چلے

دیوان پنجم

ردیف واؤ

۳۵۶

عاشق ہو تو اپنے تئیں دیوانہ سب میں جاتے رہو
چکر مارو جیسے گولاناک اڑاتے آتے رہو

شاعر ہومت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

۹۸۰

بتاتا = سکھاتا، دکھاتا

اے یہ قبلے سے آیا تم بھی شیخو پاس کرو
تھپے تک لٹ پنے باندھو ساختہ ہی مدھ ماتے رہو
لٹ پٹی = ایسی مچڑی جس
کے سرے دونوں طرف
ہوں۔
ساختہ = مصنوعی

کیا جانے وہ مال ہووے کب ملے کام سے نیر
قبلہ و کعبہ اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو

۳۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دلچسپی سے یکسر خالی نہیں۔ دیوانہ بکار خویش ہشیار رہتا ہے، اسے

مزید چالاکی سکھائی جا رہی ہے، کہ تم تو ہو ہی دیوانے، جہاں چاہو چلے جایا کرو، جس کو چاہو دیکھ آیا کرو۔

۳۵۶/۲ بڑی ڈرامائی صورت حال ہے۔ ماحول خوف و ہراس کا ہے، سب پر شاید کوئی استبدادی قوت غالب ہے۔ اگر احتجاج نہ کریں تو سب کا انجام موت ہی ہوگا۔ خاموشی سے ظلم سہتا خود موت کے برابر ہے، اور از روئے حدیث نبویؐ نیکی کا حکم دینا اور برائی سے روکنا ہر مسلمان کا فرض ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اگر برائی سے روکنے کی استطاعت نہ ہو تو اسے زبان سے برا کہئے۔ یہ بھی ممکن نہ ہو تو کم سے کم اسے دل سے برا سمجھئے، اور یہ ایمان کا ضعیف درجہ ہے۔ اس اصول کی بازگشت یہودی مفکر آرتھر ہرنزبرگ (Arthur Hertzberg) کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جب انتفاضہ کے نتیجے میں یہودیوں نے فلسطینیوں پر مظالم کا بازار گرم کیا تو بہت سے روشن خیال یہودی ادیبوں اور دانشوروں نے اس پر احتجاج کیا لیکن ایلی وائسل (Elie Wiesel) جو ایک سربراہ آدرہ جرمن یہودی ادیب ہے، اور جو خود جرمنی میں بڑے بڑے مصائب جمیل چکا تھا، اس موقع پر خاموش رہا۔ ہرنزبرگ نے اس کو کھٹکھا دکھا اور اس بات پر تاسف کیا کہ وائسل کا ضمیر اسے اس بات پر مجبور نہیں کرتا کہ وہ یہودیوں کے مظالم کے خلاف آواز اٹھائے۔ اس نے لکھا کہ تم یہ نہ سمجھو کہ چپ رہ کر تم ذمہ داری سے بچ جاؤ گے، کیونکہ جب ظلم ہو رہا ہو، اور کوئی شخص خاموش رہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ظالم کی طرف سے مداخلت کر رہا ہے۔ خاموشی ایک طرح کی مداخلت ہے۔

Silence is a form of interference.

میر کے شعر میں بھی یہی فضا ہے۔ کہ اس وقت جو ہو رہا ہے اس میں چپ رہنا (اپنی اور دوسروں کی) موت کو دعوت دینا ہے۔ لیکن میر کا شعر اپنے موضوع سے بڑا ہے۔ کیونکہ اس میں غزل کی شعریات بھی زیر بحث آگئی ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جب ہماری شاعری پر دہلی میں نئی بہار آئی اور غیر معمولی تخلیقی سرگرمی کا دور دورہ ہوا، تو شعرا کو اس بات کا بھی احساس ہوا کہ ہم لوگ نئی شعریات بنا رہے ہیں اور یہ شعریات قدیم اردو (= دکنی) اور فارسی سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ نئی شعریات کی تشکیل کا یہ عمل کم و بیش ۱۷۰۰ء سے ۱۸۵۰ء تک جاری رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے تمام شعرا نے شاعری کی نوعیت کے بارے میں براہ راست یا بالواسطہ بیانات اپنے کلام میں جگہ جگہ رکھے ہیں۔

شعر زیر بحث سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات بے دھڑک اور بے کھٹکے بیان کرے۔ اور لوگ مصلحتاً چپ ہو جائیں تو خیر ہو جائیں لیکن شاعر چپ نہیں رہتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کوئی سیاسی و سماجی کردار رکھتا ہے اور اسے شعوری طور پر نبھانا ہے۔ اس کا مطلب دراصل یہ ہے کہ شاعر اظہار خیال میں آزاد ہے، اس کا حق ہے کہ وہ زبان کھولے۔ دوسرا نکتہ اس میں یہ ہے کہ شاعر کا کوئی مخصوص موضوع نہیں، وہ جس چیز پر چاہے، اور جس طرح چاہے اظہار خیال یا اظہار رائے کر سکتا ہے۔ غزل کا بنیادی موضوع عشق ہے، لیکن غیر عشقیہ موضوعات کا دروازہ بند نہیں ہے۔ دیوان اول میں میر کہتے ہیں۔

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرتے کا عاشق ہوں

بھری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش کے یہاں بھی بات ”بلند و پست عالم“ کے بیان کے استعارے کی شکل میں نظم ہوئی ہے۔ اپنے کھر درے، ذرا بھونٹے انداز میں کہتے ہیں۔

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے

قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بھیڑ کا

خواجہ منظور حسین مرحوم نے دو مفصل کتابوں میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے اساتذہ نے اپنے سیاسی خیالات و تصورات اور رایوں کو غزل کے پردے میں ظاہر کیا، تاکہ وہ انگریزی حکومت کی دست برد سے محفوظ رہ سکیں۔ خواجہ صاحب مرحوم کا ارشاد ہے کہ غزل کی عام فضا ہی سیاسی نہیں، بلکہ مختلف اشعار میں زلف، گیسو، زنداں وغیرہ الفاظ مخصوص تاریخی واقعات و حالات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً اگر معشوق کی درازی زلف کا شعر ہے تو اس سے مراد کچھ لوگ ہیں جن کے بال لمبے لمبے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غزل، یا اس کے اشعار کی یہ تعبیر، غزل کی شعریات سے ناواقفیت کی بنا پر ہے۔ غزل میں اگر کوئی حقیقی واقعہ بیان کرنا مقصود ہو تو کلاسیکی شاعر اسے براہ راست بیان کرتا ہے۔ یا اسے اگر کوئی سیاسی بات کہنی ہے تو وہ صاف صاف کہے گا کہ میں سیاسی بات کہہ رہا ہوں۔ مصحفی، جرات جیسے شعرا کے یہاں بھی یہ بات موجود ہے۔ میر اور سودا وغیرہ کا، جو اس زمانے کے حالات میں کسی نہ کسی طرح شریک عمل تھے، پوچھنا ہی کیا ہے؟ ان سب کے یہاں ایسے اشعار موجود ہیں جن میں سیاسی رائے

زنی یا سکسوں کی برائی، یا انگریزوں کی نکتہ چینی ہے۔ ان لوگوں کی شعریات سیاسی رائے زنی کی تحمل ہو سکتی تھی اور ہوتی تھی۔ یہ بات اور ہے کہ چونکہ غزل میں انفس سے زیادہ آفاق کا ذکر ہوتا ہے، اس لئے اس میں قطعی اور تحقیقاتی (Specific) باتیں کم ملتی ہیں۔ لیکن یہ بالکل ناپید بھی نہیں۔ مثال دیکھنی ہو تو سودا کی تمیں شعر پر مشتمل غزل دیکھئے جس میں شروع کے کئی شعر قلندری کی تعریف میں ہیں اور باقی دس بارہ میں فلسفہ حکومت (Theory of governance) مذکور ہے۔

وہی جہاں میں رموز قلندری جانے

بہصوت تن پہ جو لمبوس قیصری جانے

اس کے بعد اٹھارہ شعر ہیں جن میں صوفیانہ قلندرانہ اور عشقیہ مضامین ہیں، لیکن رائے زنی کے انداز میں۔ انیسویں شعر سے قطعہ شروع ہوتا ہے۔

کسی گدائے سنا ہے یہ ایک شہ سے کہا

کروں میں عرض گراں کو نہ سرسری جانے

امور ملکی میں اول ہے شہ کو یہ لازم

گدا نوازی و درویش پروری جانے

عملی عقل کا نمونہ دیکھئے۔

بجا جو طرح سپاہی دے اس کو سمجھے مرد

نہ یہ کہ مرنے کو بچا پہ گری جانے

سکسوں اور مردہوں کی برائی میں میر کا شعر ہم ۱۶۳/۱۶۴ پر پڑھ چکے ہیں۔ بنگالے کی مینا اور پورب کے امیروں کا ذکر جرأت کی رباہی میں ہم سب جانتے ہیں۔

کہئے نہ انھیں امیر اب اور نہ وزیر

انگریز کے ہاتھ یہ قفس میں ہیں امیر

جو کچھ یہ پڑھائیں سو یہ منہ سے بولیں

بنگالے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر

اسی طرح، مصحفی کا مشہور شعر ہے

ہندوستان کی دولت و شہرت جو کچھ کہ تھی

عالم فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

شواہد کی کثرت کو دیکھتے ہوئے ہمیں اس بات میں شک نہ ہونا چاہئے کہ کلاسیکی غزل کا بنیادی مضمون اگرچہ عشق ہے، لیکن اس میں براہ راست دنیا کی باتیں بھی ممکن ہیں۔

دوسری بات قابل غور یہ ہے کہ براہ راست باتیں اگر کثرت سے کہنا مقصود ہوتیں تو کلاسیکی شاعر کے سامنے قصیدہ اور شہر آشوب جیسی اصناف موجود تھیں، اور شاعر حسب ذوق انہیں استعمال کرتا بھی تھا۔ لہذا غزل کے اشعار کو خواہ مخواہ واقعی تاریخی حالات پر مبنی قرار دینا اور ان کی تاویل میں کھینچ تان کرنا غیر ضروری ہے۔

فی الحال شاہ کمال کے شہر آشوب کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں

جہاں کہ نوبت و شہنائی جھانجھ کی تھی صدا

فرنگیوں کا ہے اس جا پہ ٹم ٹم اب بچتا

اسی سے سمجھو رہا سلطنت کا کیا رتبہ

ہو جب کہ محل سراؤں میں گوروں کا پہرا

نہ شاہ ہے نہ وزیر اب فرنگی ہیں مختار

نہ ہووے دیکھ کے یہ کیوں پھر اپنا دل مغموم

ہو جب کہ جائے ہما آہ آشیانہ بوم

وہ چپچپے تو بس اس ملک میں ہیں اب معلوم

فرنگیوں کے جو حاکم ہیں ہو کے یاں محکوم

تو ہم غریبوں کا پھر کیا ہے یاں قطار و شمار

یہ شہر آشوب اس وقت کا ہے جب وزیر علی خاں کو لکھنؤ کی مسند وزارت سے انگریزوں نے اتارا تھا۔ انگریزوں کے خلاف اس قدر صاف بات کی متحمل شاعری اور شعریات کو اس کی ضرورت نہ تھی کہ وہ

انگریزوں کی شکایت غزل کے اشعار میں معشوق کا پردہ ڈال کر لکھے۔ ہماری شعریات میں یہ بات مسلم تھی کہ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر پر مراجعت کرتے ہیں۔ لہجہ اتنا ڈرامائی اور بات اس قدر کیفیت انگیز ہے کہ اس کی دوسری خوبیاں ایک لمحے کے لئے نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ بات، ایات، بیتیں، بیتاتے، ان میں تجنیس اور ایہام صوت ہے۔ ”بتانا“، ”سکھانے“ کے معنی میں بھی ہے، اور ”نشان دہی کرنا، ظاہر کرنا“ کے معنی میں تو ہے ہی۔ یعنی شعر کو صرف سناؤ نہیں، بلکہ ہمیں سکھاؤ بھی۔ ولی کا شعر ہے۔

خواہش ہے مجھے ورد کے پڑھنے کی ہمیشہ

اک بار کسو طرز سوں تک اسم بتا جا

”بات کرو“ میں دو نکتے ہیں۔ (۱) ہم سے گفتگو کرو، اعراض اور پہلو تہی نہ کرو۔ (۲) کچھ بات کرو تا کہ وقت کی خوف کی کچھ کم ہو۔ ”ایات پڑھو“ میں بھی دو نکتے ہیں۔ (۱) (اپنے) اشعار سناؤ۔ (۲) دوسروں کے شعر سناؤ جو حسب حال ہوں۔

۳۵۶/۳ اس شعر میں کئی لفظ قابل توجہ ہیں۔ ”ابر قبلہ“ اس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھنا اور تاریک ہو۔ ”قبلہ“ کی مناسبت سے شیوخ کو غیرت دلائی ہے کہ اور کچھ نہیں اس بات کا لحاظ کرو کہ یہ بادل قبلہ کی طرف سے آیا ہے یا قبلہ سے منسوب ہے۔ لیکن شیوخ، اہل دل اور رندی والے لوگ تو ہیں نہیں، وہ بھلا کیا مست ہوں گے؟ اس لئے ان کو نقلی مستی اور جنون اختیار کرنے کی تلقین کی ہے، کہ ابر قبلہ کا کچھ تو پاس و لحاظ ہو جائے۔

”لٹ پٹی“ سے مراد ہے ”ڈھیلی ڈھالی مستانہ“ گویا دستار اس انداز سے باندھی جائے کہ اس سے بے پروائی، رندانہ پن اور مستی ظاہر ہو۔ ”تحفیفہ“ بلکی چھوٹی پگڑی کو کہتے ہیں جو غالباً نوجوانوں میں بہت مقبول تھی۔ داستان امیر حمزہ میں بھی یہ لفظ ملتا ہے، اور میر نے اس لفظ کو اسی دیوان میں دوبارہ لکھا ہے۔

تحفیفہ شملے پیر بن و گنگھی اور کلاہ

شعروں کی گاہ ان میں کرامات ہو تو ہو
 ”ساختہ“ بمعنی ”مصنوعی“ کو ہم زیادہ تر غالب کی وجہ سے جانتے ہیں۔
 وفا قاتل و دعوای عشق بے بنیاد
 جنون ساختہ و فصل گل قیامت ہے
 میر کو پڑھیں تو پتہ لگتا ہے کہ اس بلیغ لفظ کے استعمال کے لئے اولیت میر کو ہے۔ انھوں نے اس کو ایک اور
 جگہ بھی باندھا ہے دیوان چہارم۔
 مست نہیں پر بال ہیں نکھرے پیچ گلے میں پگڑی کے
 ساختہ ایسے گلڑے رہو ہو تم جیسے مدھ ماتے ہو
 غالب کے شعر پر تھوڑی سی چوٹ میر کی بھی ہے، لیکن اس کا زیر لب طنزیہ لہجہ اور اس کا حاکمانہ آہنگ
 غالب کا اپنا ہے۔

۳۵۶/۴ اس شعر کی بنیاد نظیری پر ہے۔

یک چشم زدن غافل از آں ماہ نہ باشی
 شاید کہ نگاہ کند آگاہ نہ باشی
 (اس چاند کی طرف سے پلک جھپکنے کی بھی
 مدت تک غافل نہ ہونا۔ شاید وہ کبھی
 تمھاری طرف دیکھے اور تم کو خبر نہ ہو۔)

اس میں شک نہیں کہ نظیری کے شعر میں جو جمویت اور سپردگی کی شدت ہے، میر کا شعر اس سے
 خالی ہے۔ لیکن میر حسب معمول ایک تجریدی بات کو زمین کی سطح پر اور روزمرہ تجربے کے محاذ میں لے
 آئے ہیں۔ لفظی لطف میر کے یہاں یہ ہے کہ ”قبلہ و کعبہ“ کی طرف تو لوگ جاتے ہیں۔ اور یہاں
 مخاطب کو ”قبلہ و کعبہ“ کہہ کر اس کو ہدایت دی جا رہی ہے کہ معشوق کی طرف جاتے رہنا۔

اس مضمون کو نظیری کی سی شدت کے ساتھ میر نے یوں کہا ہے۔

کیا جانے تیغ اس کی کب ہو بلند عاشق

یوں چاہئے کہ ہر دم سر کو جھکا کے بیٹے

(دیوان دوم)

میر نے اپنے منظر نامے کو موت تک پہنچا کر نظیری سے قدم آگے رکھ دیا ہے۔ لیکن قبلہ و کعبہ، اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو، میں جو گھر یلو پن اور پورے شعر میں جو فطری مکالمے کا رنگ ہے وہ اس شعر کو تینوں میں ممتاز کرتا ہے۔

۳۵۷

گرچہ ہم پر بستہ طائر ہیں پر اے گل ہائے تر
کچھ ہمیں پروا نہیں ہے تم اگر پروا کرو

۳۵۷/۱ شعر میں کم سے کم تین معنی ہیں اور بعض لفظی باریکیاں بھی ہیں۔ پہلے لفظی باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں ”پر“ اور مصرع ثانی میں ”پروا“ میں ضلع کا لطف ہے۔ دونوں مصرعوں میں اندرونی قافیوں کی کثرت ہے: گر / پر / پر / تر / پر (وا)۔ پھر ”ہم“ اور ”تم“ کا توازن بھی بہت خوب ہے، جیسا کہ آگے واضح ہوگا۔

ایک معنی تو یہ ہیں کہ اگرچہ ہم طائر پر بستہ ہیں، مجبور ہیں اور قفس میں ہیں، لیکن گر گل ہائے تر کو ہماری پروا ہو، ہمارا کچھ خیال و لحاظ ہو تو ہمیں اپنی محبوس و مجبوری کی کوئی پروا نہیں۔ یعنی معشوق کو اگر بس اتنی پروا ہو کہ کوئی شخص اس کے غم میں مبتلا ہے تو زندگی گزارنے کے لئے یہی کافی ہے، چاہے وہ زندگی قفس ہی میں گذرے۔ یہاں ڈبلیو بی۔ یے ٹس یاد آتا ہے، جس نے اپنی لافانی نظم (No Second Troy) میں اسی بات کو الٹ کر کہا ہے۔ یے ٹس (Yeats) کہتا ہے کہ میں اپنی معشوق کو اس بات پر الزام کیوں دوں کہ اس نے میری زیست اور شب و روز کو درد و کرب سے بھر دیا؟

Why should I blame her that she filled my days

With misery.....

اس کا تو حسن ہی ایسا تھا جیسے چڑھی ہوئی کمان، اونچا اور تنہا اور لگاوٹ سے عاری:

With beauty like a tightened bow, a kind

That is not natural in an age like this,

Being high, and solitary, and most stern

پھر وہ پوچھتا ہے کہ ایسی لڑکی کرتی ہی کیا؟ جیسی اس کی فطرت تھی اس کے اعتبار سے تو اسے ہیلن کی طرح

ٹرائے شہر تباہ کر دیتا تھا۔ بھلا میری معشوقہ کے سامنے آتش زنی کے لئے ٹرائے سا شہر تھا کہاں؟ تو اس نے بھی کوہر باد کروایا:

Why, what could she have done, being what she is,

Was there another Troy for her to burn?

میر کے شعر میں بھی معشوق کی تباہ کاریوں کا شکوہ نہیں ہے، لیکن جہاں بے لٹس کی معشوق ایک کائناتی قوت سی معلوم ہوتی ہے، میر کے یہاں معشوق سے تھوڑی بہت انسانیت کی توقع تو نہیں، لیکن التجا کی جاسکتی ہے۔ تم اگر پروا کرو تو مجھے کوئی پروا نہیں کہ میں قید و بند میں رنجور و مجبور ہوں۔ بے لٹس (Ncats) کی معشوق کا سراپا نہیں معلوم، لیکن اس کا بلاکت انگیز، الانسانی حسن ضرور غیر معمولی حسن و قوت سے بیان ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر نے ”گل ہائے تر“ جیسا بظاہر رسمی فقرہ رکھ دیا ہے، لیکن اس کے پیچھے پوری شخصیت موجود ہے، کہ تر و تازہ ہے نازک و رنگین ہے، اور شاید کڑی کمان کی طرح بے پروا بھی ہے۔ بے لٹس کے مشکلم کو معلوم ہے کہ اس کے معشوق سے اسے کچھ نہ ملا ہے اور نہ ملے گا۔ میر کے مشکلم کو بھی یہ بات معلوم ہے، لیکن اس کی التجا میں تھوڑی سی امید بھی ہے دونوں کا اپنے معشوق سے جو رشتہ ہے وہ عام رشتوں سے بہت الگ ہے۔

لیکن میر کے یہاں ابھی اور بھی معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں ”تم اگر پروا کرو“ کو ”تم اگر پر کھولو“ کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ (وا کرنا = کھولنا)۔ یعنی ہم تو اپنے پر کھول نہیں سکتے (طائر پر بست)، لیکن تم اگر اپنے پر کھولو، یعنی کسی طرح اڑتے اڑتے ہم تک جاؤ تو ہمیں اپنی پر بستی کی پروا نہیں۔ پھر تو ہم تم ایک ہو ہی جائیں گے۔ (یعنی تم بھی ہماری طرح قید ہو جاؤ گے۔ یا ہمارا تمہارا وصل ہو جائے گا۔)

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اگر گل ہائے تر اپنے پروں کو دو اکریں اور اڑ کر چین سے چلے جائیں تو بھی ہمیں کچھ پروا نہیں۔ ہم ہزار پر بستہ سہی لیکن اتنے کمزور دل کے نہیں ہیں کہ گل ہائے تر کے اڑنے پر حسد کریں یا رنجیدہ ہوں۔ گل ہائے تر بھی بہر حال ایک طرح سے اسیر ہیں، کیوں کہ وہ چین کی شاخ سے بندھے ہوئے ہیں۔ اس لئے اگر وہ آزاد ہو جائیں تو ہمیں کوئی پروا (شکایت، ناراضگی) نہ ہوگی۔ یا اگر وہ اڑ گئے اور ہمیں اکیلا چھوڑ گئے تو بھی ہمیں کچھ پروا نہ ہوگی، کہ ہم تو تنہا نقدیر ہیں، ہمیں معلوم ہے

کہ ہمیں یہیں رہنا ہے۔ اگر سوال یہ اٹھے کہ گل ہائے تر کے پرو بال تو بوتے نہیں، پھر ان کے بارے میں پرکھولنے کا بیان کیوں کر ممکن ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ شکلم (پر بستہ طائر) دوسروں کو بھی اپنی طرح صاحب بال و پر سمجھتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ پرکھولنا کو استعارہ بنایا ہے حرکت میں آنے، چلے جانے کا۔

ان تمام معنی میں ”ہم“ اور ”تم“ کا توازن بہت معنی خیز ہے۔ یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گل ہائے تر دراصل (the other) ہیں اور طائر پر بستہ کی شخصیت اور گل ہائے تر میں کوئی چیز مشترک نہیں۔ یعنی پہلے معنی کی رو سے مضمون ایک طرح کی یگانگت کا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے بھی یگانگت کا مضمون بنتا ہے۔ لیکن باقی معنی کی رو سے مضمون انقطاع (alienation) اور غیریت (otherness) کا ہے۔ پہلے معنی کے علاوہ ہر معنی کے اعتبار سے ”پروا“ اور ”پر + وا“ میں ایہام ہے۔ یہ ٹس (Yeats) اگر اس شعر سے دو چار ہوتا تو اس کے پچکلے چھوٹ جاتے۔ میر سے بھی خدا جانے کس مقام پر یہ شعر ہوا ہوگا۔

۳۵۸

کیوں کر مجھ کو نامہ نمط ہر حرف پہ پہنچ دتا ہے نہ ہو
سوسو قاصد جان سے جاویں یک کو ادھر سے جواب نہ ہو

۹۸۵ قطع بدن کرنے سے عاشق خوش رہتے ہیں اس خاطر
جان و جاناں ایک ہیں یعنی سچ میں تن جو حساب نہ ہو

میں نے جو کچھ کہا کیا ہے حد و حساب سے افزوں ہے
روز شمار میں یارب میرے کہے کئے کا حساب نہ ہو

جس شب گل دیکھا ہے ہم نے صبح کو اس کا منہ دیکھا
خواب ہمارا ہوا ہوا ہے لوگوں کا سا خواب نہ ہو

نہریں چمن کی بھر رکھی ہیں گویا بادۂ لعلیں سے
بے عکس گل دلالہ الہی ان جویوں میں آب نہ ہو

۳۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”نامہ نمط“ کی تشبیہ خوب ہے۔ پرانے زمانے میں خط کو موڑ کر
طرح طرح کی شکلیں بنا کر بھیجتے تھے۔ مثلاً پرندہ، کتبی یا اسطوانہ (spiral) وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس طرح
موڑنے اور پھینچ دینے سے پورا کاغذ مڑتا جاتا تھا، گویا اس پر لکھے ہوئے تمام لفظ سچ و تاب نامہ میں ہوں۔
پہنچ دتا ہے نامہ کا مضمون تاہاں کے یہاں بھی ہے، لیکن لطف میر کے مطلع سے بھی کم ہے۔
کیوں غیر سے لکھا کر بھیجا جواب نامہ

ہے بچ دتاب مجھ کو جوں بچ دتاب نامہ

۳۵۸/۲ اس مفہوم کے ساتھ ”خلع بدن“ کی ترکیب بہت تازہ اور معنی خیر ہے۔ اسے میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن اور کسی کے کلام میں میری نظر سے نہیں گذری۔
کیا کیا عزیز خلع بدن ہائے کر گئے
تشریف تم کو یاں تھیں لانا ضرور تھا

(دیوان اول)

”خلع“ کے بنیادی معنی ”کپڑے اتارنا“ تو ہیں، لیکن اس کے ایک معنی ”لباس فاخرہ پہنانا“ بھی ہیں۔ (”منتخب“ اور اسامی نگاس وغیرہ۔) ہمارا لفظ ”خلعت“ اسی معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دیوان اول کے شعر میں ”تشریف“ انھیں معنی میں ”خلع“ کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ ”تشریف“ کے ایک معنی ”خلعت“ کے ہوتے ہیں، ”تشریفی جوڑے“ وہ کپڑے کہلاتے ہیں جو دو لبہن کے گھروالے دولہا کے گھروالوں کو شادی کے موقع پر بھیجتے ہیں۔ اس معنی کی مناسبت سے رند نے عمدہ شعر کہا ہے۔

خلعت عریاں تہی بہتوں نے پہنا پر جنوں

ٹھیک میرے جسم پر تشریف عریانی ہوئی

میر کے شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ بدن کو روح کا لباس فرض کر کے کہا ہے کہ چونکہ معشوق اور جان میں اتحاد ہے اس معنی میں کہ معشوق ہی عاشق کی جان ہے، اس معنی میں بھی کہ معشوق کو عاشق اس درجہ چاہتا ہے جس درجہ کوئی اپنی جان کو چاہتا ہے، اور سب سے بڑھ کر اس معنی میں بھی کہ معشوق صرف جان ہی جان ہے، بدن نہیں۔ اور سب رو میں (جانیں) اس ایک روح کا حصہ ہیں جسے صوفیوں نے ”روح اعظم“ کہا ہے۔ لہذا اگر عاشق لباس بدن کو اتار دے تو معشوق سے ہم کنار ہو جائیگا۔ مزید لطف یہ کہ بدن کا لباس اتارنے کے لئے ”خلع“ کا لفظ رکھا ہے، جس کے معنی ”خلعت“ بھی ہیں۔ لہذا بدن کا لباس اتارنا برابری ہے بدن کو (یا روح کو) خلعت پہنانے کے۔ لہذا بدن کا لباس اتارنا روح کی زینت کرنا بھی ہے۔

”بدن“، ”خاطر“، ”جان“، ”تن“، ان الفاظ میں مراعات العظیم ہے۔ ”ایک“ اور

”حساب“ میں ضلع کا ربط ہے۔ ”جان و جاناں“ کا تجنیسی فقرہ بھی عمدہ ہے۔

”حساب“ کا لفظ یہاں بہت تازہ و صحت سے، ”محسوب“ کے معنی میں برتا گیا ہے۔ ”حج“ میں تن جو حساب نہ ہو، یعنی اگر بدن کو حساب میں نہ لیا جائے۔ لیکن اس کے معنی ”م“ بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی اگر معاملے میں تن کی مدد نہ ہو۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں ”عشق کے معاملے میں جان کا حساب نہیں۔“ یعنی جان کی کوئی مدد نہیں، کوئی مذکور نہیں۔) ”حساب ہونا“ کے معنی ”نوکری سے برطرف ہونا“ بھی ہیں، مثلاً ”فلاں صاحب کا حساب ہو گیا۔“ اب معنی بالکل ہی الگ نکلے اگر تن کو برطرف نہ کریں تو جان و جاناں دونوں ایک ہیں۔ یعنی جان و جاناں کا میل ہوگا تو بدن کے ہی واسطے سے ہوگا۔ اس مفہوم کی رو سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوں گے کہ بدن کو جانے، اس کو خلعت زخم پہنانے میں عاشق خوش رہتے ہیں۔ گویا یہ معنی گزشتہ معنی کے بالکل برعکس ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ معنی ذرا تکلف سے برآمد ہوتے ہیں، کیوں کہ محاورہ کسی کا حساب کرنا ہے، نہ کہ کسی کو حساب ہونا۔ لیکن تلازمہ بہر حال قائم ہو جاتا ہے۔ پر لطف شعر ہے۔

اصطلاح میں ”خلع بدن“ اس عمل کو کہتے ہیں جس کے ذریعے روح بدن سے عارضی طور پر جدا ہو جاتی ہے اور عالموں کی سیر کرتی پھرتی ہے۔ اس عمل کا ذکر دنیا کی اکثر قدیم تہذیبوں میں ملتا ہے۔ میر کے دونوں اشعار میں یہ اصطلاحی معنی نہیں برتے گئے ہیں۔ ”ار دو لغت، تاریخی اصول پر“ میں صرف اصطلاحی معنی درج ہیں اور عزیز لکھنوی کا ایک شعر منجملہ اور اسناد درج ہے۔ میر کے شعروں میں یہ ترکیب جن معنوں میں استعمال ہوئی ہے، ان کا کہیں پتہ نہیں۔ برکاتی صاحب نے ”آئندراج“ کے حوالے سے ”فوت ہونا“ معنی درج کئے ہیں۔ لیکن ”آئندراج“ سے جو معنی برآمد ہوتے ہیں وہ زیادہ باریک، اور میر کے شعروں سے قریب تر ہیں یعنی روح کا بدن سے الگ ہونا۔

۳۵۸/۳ اس شعر میں معنی کچھ خاص نہیں ہیں، لیکن زبردست کیفیت اس میں ضرور ہے۔ دوسرے مصرعے میں پھر بھی تین تہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ شکر دعا کر رہا ہے کہ یارب قیامت کے دن میرا حساب نہ کرنا۔ دوسرے معنی یہ کہ موت کے بعد نکیرین کے سامنے یا شاید خود خدا کے سامنے براہ راست کہہ رہا ہے کہ میرا حساب نہ ہو۔ تیسرے معنی میں یہ مصرع خود کلامی پر مبنی ہے، اور معنی شکی ہیں۔ یعنی اچانک یا کسی موقع پر کسی بات یا کام کے حوالے سے یہ خوف یا شک پیدا ہوا ہے کہ یارب (استغاثہ یا گھبراہٹ کے

لجے میں) کہیں روز شمار میں میرے کہے کئے کا حساب نہ ہونے لگے؟ میرے اعمال و اقوال تو اتنے زیادہ ہیں کہ حساب سے باہر ہیں۔ اب اگر میرا حساب ہونے لگے گا تو پھر بات ختم ہی نہ ہوگی۔

قیامت کے دن کے لئے ”روز شمار“ کا محاورہ یہاں پر بہت خوب صورت ہے، کیوں کہ یہ ”حد و حساب“ اور ”حساب“ سے مناسبت رکھتا ہے۔ ”کہا کیا“ اور ”کہے کئے“ کی تکرار بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس سے افعال و اقوال کی عمومی کثرت کے معنی مستحکم ہوتے ہیں۔

ایک اشارہ بھی ہے کہ میرے اقوال و افعال کے حساب کی جگہ میرے ارمانوں اور میری آرزوؤں کا حساب ہو جائے تو بہتر ہے، کہ وہ پھر بھی میرے اقوال و افعال سے کم کثیر ہیں۔ ”کہا“ کا ابہام بھی پر لطف ہے، کیوں کہ اس میں سخن و شعر بھی شامل ہے اور عام گفتگو بھی، اور دعا و بدعا بھی۔ میرنے اس مضمون کو کئی طرح بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث دلی بات پھر نہ آئی۔

انواع جرم میرے پھر بے شمار بے حد

روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیا کیا

(دیوان دوم)

جرم و ذنوب تو ہیں بے حدود و حصر یا رب

روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیوں کر

(دیوان ہفتم)

رونا روز شمار کا مجھ کو آٹھ پہراب رہتا ہے

یعنی میرے گناہوں کو کچھ حدود و حصر و حساب نہیں

(دیوان ہفتم)

یہ بات دلچسپ ہے کہ شعر زیر بحث کو ملا کر یہ مضمون دیوان ہفتم میں تین بار بندھا ہے۔ اور دیوان دوم والے شعر کا مصرع ثانی دیوان ہفتم کے ایک شعر میں تقریباً ہو ہوا گیا ہے۔ شاعری اتنا مشکل فن ہے کہ میر جیسے شخص کی بھی تخلیقی قوت اس میں (ہزار میں ایک بار سہی) ناکام ہو سکتی ہے۔

۳۵۸/۴ شعر کا ابہام لائق توجہ ہے۔ رات میں پھول دیکھنا حقیقی واقعہ بھی ہو سکتا ہے اور خواب بھی ہو سکتا ہے۔ جب جب رات میں یا رات کو پھول دیکھا تو صبح ہونے پر، یا اگلے دن معشوق کی زیارت ہوئی۔ لیکن ”منہ دیکھنا“ اتفاقیہ نہیں، بلکہ ارادی بھی ہو سکتا ہے، کہ طریقہ بتایا ہے کہ رات میں پھول دیکھیں تو صبح کو جا کر معشوق کو بھی دیکھیں۔ دوسرا مصرع مزید ابہام کا حامل ہے۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ نیند ہی نہیں آتی، یا نیند تو آجاتی ہے لیکن خواب نہیں دکھائی دیتا۔ لہذا پھول دیکھنے کا امکان نہیں۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ پھول کو دیکھنے کی دھن اور فکر میں نیند نہیں آتی۔ پھول پھر بھی دکھائی نہیں دیتا، اس لئے صبح کو معشوق کا منہ بھی دیکھنا ممکن نہیں۔

زیادہ امکان یہ ہے کہ صورت حال خواب کی ہو۔ یعنی دھن ہے کہ سو جائیں تو خواب دیکھیں۔ اور اگر خواب ہو تو ممکن ہے اس میں پھول بھی نظر آجائے۔ اور اس کی تعبیر یہ ہو کہ اگلے دن معشوق کا منہ دیکھیں گے۔ لیکن اسی دھن کے باعث نیند نہیں آتی۔ ایسا اکثر ہوتا بھی ہے کہ انسان چاہتا ہے نیند آجائے، لیکن نیند آتی نہیں۔

”لوگوں کا سا خواب نہ ہو“ بھی دلچسپ فقرہ ہے، کہ اور لوگ نہ ہماری طرح خواب دیکھتے ہیں، اور نہ ان کے خوابوں کی تعبیر ہمارے خوابوں جیسی ہوتی ہے۔ یا اور لوگ ہماری طرح تھوڑا سی سوتے جاگتے ہیں۔ یہ بے خوابی، یا خوابوں کا اس طرح دور ہو جانا، ہماری ہی تقدیر میں ہے۔ کیفیت کا شعر ہے۔

۳۵۸/۵ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز خوب ہے، تخیل بھی نرالا ہے۔ سرخ پھولوں کا عکس پانی میں سایہ قلعن ہے تو لگتا ہے کہ نہروں میں سرخ شراب بھری ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ معلوم ہوتا ہے نہروں میں پانی نہیں، شراب ہے، پھر خیال آتا ہے کہ کہیں یہ پھولوں کا عکس نہ ہو جس سے پانی رنگین ہو رہا ہے۔ لیکن بات اس طرح کہی ہے کہ دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) دعا کے لہجے میں ہے کہ یا اللہ ان نہروں میں کبھی بھی پانی پھولوں کے عکس سے محروم نہ ہو۔ یعنی بہار دائم و قائم رہے اور نہروں کے کنارے کھلے ہوئے پھول اپنا عکس پانی میں ڈالتے رہیں تاکہ ہمیشہ یہ التباس ہوتا رہے کہ نہروں میں شراب بھری ہوئی ہے۔ (۲) تشکیک اور حمان کے لہجے میں کہا ہے کہ یا اللہ کہیں ایسا تو نہیں کہ نہروں میں شراب نہ ہو، بلکہ پانی ہو۔ اور جب گل دلالہ کا عکس پانی سے ہٹ جائے تب پتہ چلے کہ یہ رنگین تو سرخ پھولوں کے عکس کی تھی،

شراب کی نہیں۔

تخیل میں بے لگام پرواز اس غضب کی ہے کہ اسے ایک طرح کا جنون ہی کہہ سکتے ہیں۔
عام آدمی کو ایسا دھوکا، اور پھر اس دھوکے پر اس طرح کا شک نہیں ہو سکتا۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے،
لیکن یہاں معنی کی کثرت کے باعث زور کلام، بہت زیادہ ہے۔

کیوں کے بے بادہ لب جو پہ چمن میں رہے
عکس گل آب میں تکلیف مئے گلگوں ہے
تکلیف = کسی کو کسی بات کے
لئے کہنا

(دیوان اول)

تھا غیرت بادہ عکس گل سے
جس جوے چمن سے آب نکلا

(ساتی نامہ)

ديوان ششم

رديف واؤ

۳۵۹

جھوٹ اس کا نشان نہ دو یارو
ہم خرابوں کو مت خراب کرو

۳۵۹/۱ اس شعر کا مضمون بھی نیا ہے، اور اس کی لفظیات میں بھی بڑی تہ داری ہے۔ مصرع ثانی میں ”خرابوں“ کا لفظ کئی معنی کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ (۱) خدائی خراب، خانماں خراب / خانہ خراب وغیرہ۔ (۲) دیران، اجاڑ، لہذا تنہا۔ (۳) ”اچھا“ کا الٹا، یعنی برا۔ (۴) نشے میں چور۔ (۵) تباہ و برباد۔ اب مضمون کی ندرت ملاحظہ ہو کہ متکلم کسی کی تلاش میں ہے، جس کی تلاش ہے وہ خدا ہو سکتا ہے اور معشوق بھی ہو سکتا ہے۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو گوہر مقصود کا سراغ جاننے کے دعوے دار ہیں۔ لیکن یا تو انھوں نے متکلم کو جو سراغ بتایا وہ غلط تھا، یا ان لوگوں نے جان بوجھ کر، متکلم کو پریشان کرنے کے لئے جھوٹا پتہ بتا دیا۔ یا متکلم کو قریب سے معلوم ہو گیا ہے (یا اس کو خیال ہو رہا ہے) کہ لوگ اسے معشوق / خدا کا سراغ غلط بتا رہے ہیں۔ بہر حال، وہ ان سے کہتا ہے کہ جھوٹا سراغ دے کر ہم خرابوں کو مزید خراب مت کرو۔ اس پوری صورت حال میں بہت سی باتیں مضمیر ہیں:-

(۱) وہ لوگ کون ہیں جو خدا / معشوق کا نشان بتا دینے کے دعوے دار ہیں؟ ہو سکتا ہے کہ یہ وہ لوگ ہوں جو خود کو عارف اور خدا شناس بتاتے ہوں، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ محض دنیا والے عام لوگ ہوں جن کو دھوئی ہے کہ وہ بھی خدا شناس ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ نہ جانتے ہوں لیکن جتو کرنے والے کو

پریشان کرنا اور اس کی پریشانی سے لطف اٹھانا چاہتے ہوں۔

(۲) کچھ لوگوں، یا کسی نے حکلم کو معشوق / خدا کا پتہ بتایا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ حکلم اپنی جستجو میں ہر کس و نا کس سے پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ملے گا، اور بعض لوگ (جن کی صورت حال ا میں بیان ہوئی) راہ بتانے کا ذمہ اپنے سر لیتے ہیں۔

(۳) حکلم ان پر اعتبار کر لیتا ہے اور ان کی بتائی ہوئی راہ پر چل نکلتا ہے۔ جب بہت سرگرداں رہنے کے بعد بھی کامیابی حاصل نہیں ہوتی تو وہ واپس آ کر ان لوگوں سے شکایت کرتا ہے کہ تم نے ہمیں غلط راہ بتادی۔ پھر وہ واپس آ کر اپنی سادگی (یا غرض مندی کی مجبوری) کے باعث انھیں سے پوچھتا ہے کہ اب تو صحیح راستہ بتادو، جھوٹ بتا کر ہم خرابوں کو خراب مت کرو۔

(۴) یہ بھی ممکن ہے کہ جستجو کرنے والے نے وہ راہ ابھی آزمائی نہ ہو جو اسے بتائی جا رہی ہے بلکہ وہ قرینے یا فراست سے سمجھ لیتا ہے کہ یہ لوگ جھوٹ بتا رہے ہیں۔ لہذا وہ کہتا ہے کہ جھوٹ اس کا نشانہ دو یا راول۔

(۵) حکلم از خود اس بات پر قادر نہیں ہے کہ گوہر مقصود کو ڈھونڈ نکالے، ایسا ہوتا تو وہ خود ہی اس تک پہنچ گیا ہوتا۔ طلب صادق کے باوجود وہ اس تک پہنچنے سے معذور ہے۔ اور اس بات پر بھی مجبور ہے کہ وہ ادوروں سے اس کی راہ پوچھے، اور اگر وہ غلط بھی بتائیں تو بھی اس راہ کو آزمائے۔

(۶) حکلم کی (خانہ) خرابی عشق کی مستی (خراب = مست) یا آوارہ گردی یا عام لوگوں کی نظر میں اس کے خراب (= بد) ہونے کی وجہ سے ہو سکتی ہے، یعنی خراب کے تمام معنی یہاں بیک وقت موجود اور کارگر ہیں۔ دریدا (Derrida) کے برعکس یہاں کوئی معنی التوا یا تخیل کے عمل سے نہیں گذر رہے ہیں۔ یعنی کوئی معنی (under erasure) نہیں ہیں۔ زبان کا اس سے زیادہ زبردست اور بھرپور استعمال کیا ہوگا؟

(۷) شعر کے لہجے میں غیر معمولی بے چارگی اور حزن ہے، لیکن ایک وقار بھی ہے۔ پھر پورے نظم کا نکتہ پر تبصرہ بھی ہے، کہ خدا / معشوق کی تلاش میں ایسے لوگوں سے استمداد کرنا پڑتا ہے جو یا تو جھوٹے ہیں یا اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ہم جانتے ہیں۔ ساری زندگی ایسے ہی لوگوں سے معاملہ کرتے گذرتی ہے۔

(۸) یہ سوال ہمیشہ باقی رہتا ہے کہ معشوق / خدا کا صحیح سراغ مل بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ اور اگر جستجو کرنے والے نے قرینے یا فراست سے معلوم کیا ہے کہ بتانے والے جھوٹ بتا رہے ہیں تو وہ کیا قرینہ تھا، یا وہ کون سی بات تھی یا کیا شواہد تھے جن کی بنا پر اس کی فراست نے یہ فیصلہ کیا کہ بتانے والے معتبر نہیں؟

غور کیجئے کہ پچاسی برس سے زیادہ کی عمر، اور یہ شعر جس میں بظاہر کچھ نہیں لیکن جس میں کائنات کے پردے پر انسان کے وجود کی پوری صورت حال بیان ہو گئی ہے۔

ردیفہ

دیوان اول

ردیفہ

۳۶۰

۹۹۰

جگر لوہو کو تر سے ہے میں بچ کہتا ہوں دل خستہ
دلیل اس کی نمایاں ہے مری آنکھیں ہیں خوں بستہ

ترے کوچے میں یکسر عاشقوں کے خار مڑ گاں ہیں
جو تو گھر سے کبھو نکلے تو رکھو پاؤں آہستہ

صلح = دوستانہ سمجھوتا
پستہ = پست

مرے آگے نہیں ہنستا تو آاک صلح کرتا ہوں
بھلا میں روؤں دو دریا تبسم کر تو یک پستہ

تری گلکشت کی خاطر بنا ہے باغ داغوں سے
پر طاؤس سینہ ہے تمامی دست گل دستہ

بجا ہے گر فلک پر فخر سے پھیلے کلاہ اپنی
کے جواس زمیں میں میریک مصراع بر جستہ

۳۶۰/۱ مطلع براے بیت ہے۔ لیکن خالی از لطف نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دونوں مصرعوں میں ترصیح کا التزام ہے، کہ جہاں رکن ختم ہوتا ہے وہیں لفظ ختم ہوتا ہے۔ غالب اور اقبال کے یہاں یہ صفت بہت ہے۔ دوسری بات یہ کہ آنکھوں کو نمایاں دلیل کہنا خوب ہے، کیوں کہ آنکھیں (اور خاص کر سرخ آنکھیں) چہرے کی، بلکہ بدن کی سب سے نمایاں چیز ہوں گی ہی۔ تیسری بات یہ کہ جس طرح خون بستہ آنکھیں اس بات کی دلیل ہیں کہ جگر میں خون نہیں، اسی طرح جگر کا وجود ہونا اس کی دلیل ہے کہ آنکھیں خون بستہ ہوں گی، کیوں کہ جگر کا خون کھینچ کر آنکھوں میں آتا ہی ہے۔ ”آنکھیں“ اور ”نمایاں“ میں ضلع کا ربط بھی ہے۔ قائم نے آنکھوں میں خون جم جانے کا مضمون میر سے بہت بہتر باندھا ہے۔

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ
جگر سے اشک نکل قہم رہا ہے آنکھوں میں

۳۶۰/۲ یہ تخیل خوب ہے کہ معشوق کی گلی میں عاشقوں کا ہجوم مرکب کر خاک ہو رہا ہے، لیکن آنکھوں کی علامت، یعنی پلکیں (جو نظر کی بھی علامت ہیں، کیوں کہ دونوں کو تیر سے تشبیہ دیتے ہیں) کانٹوں کی طرح زمین میں گڑی ہوئی ہیں۔ اس پر یہ مضمون مسترا دہے کہ عاشقوں کے خاک میں مل جانے کی کوئی شکایت نہیں، اس پر افسوس بھی نہیں۔ لیکن ان کے دقار کا احساس پھر بھی ہے، کہ ان کے خار مغٹاں کو پاؤں سے روندنا مت۔ یہ بھی ہے کہ عاشقوں کے مٹی ہو جانے سے زیادہ اس بات کا خیال ہے کہ کہیں ان کے خار مغٹاں معشوق کے نازک تلوؤں میں چبھ نہ جائیں۔

”یکسر“ (یک + سر)، ”مڑگاں“ اور ”پاؤں“ میں مراعات النظر ہے۔ ”جو تو گھر سے بکھو نکلے“ میں یہ کنایہ ہے کہ معشوق اپنے گھر سے باہر بہت کم آتا ہے، بلکہ نہیں آتا ہے۔ ورنہ شاید اس بات کی بھی خبر اسے ہوتی کہ میرے کوچے میں عاشقوں کا ہجوم خاک میں ملتا رہتا ہے۔

دیوان اول ہی میں اس مضمون کو یوں کہا ہے

اپنے کوچے میں نکلیو تو سنبھالے دامن
یادگار مژدہ میر ہیں یاں خار کئی

یہاں عمومیت کی کمی کے باعث، اور اس باعث کہ خار مغٹاں کی یادگار میں اصلی خار اگنے کا کوئی باعث نہیں

بیان کیا، یہ شعر مقابلہ کم ہے۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ (کم سے کم کلاسیکی غزل کی حد تک) تخیل کی ندرت بذات خود اعلیٰ شعر کی ضامن نہیں ہوتی۔ تخیل کتابی نادر کیوں نہ ہو، لیکن جب تک شعر میں معنی کی کثرت نہ ہو، بات پوری طرح جنتی نہیں۔ چنانچہ داغ کا مندرجہ ذیل شعر اس بات کا ثبوت ہے۔

بہت آنکھیں ہیں فرش راہ چلنا دیکھ کر ظالم
کف نازک میں کاٹنا چھ نہ جائے موے مرثاں کا

۳۶۰/۳ اس شعر میں ”صلح“ اور ”پستہ“ دو لفظ انتہائی تازہ ہیں، ”پستہ“ اردو میں تنہا کم ہی استعمال ہوتا ہے، اور اتنا شاذ ہے کہ اکثر لغات اس سے خالی نکلے۔ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں ”پستہ“ درج تو ہے، لیکن لکھا ہے کہ یہ ”قد“ (پستہ قد) اور ”قامت“ (پستہ قامت) کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ میر نے بہر حال اسے تنہا استعمال کیا ہے اور خوب کیا ہے۔

مضمون بھی اس شعر کا بالکل نیا ہے۔ ”بھلا“ کا روزمرہ بھی نہایت عمدہ ہے، ”دو مصرع اولیٰ میں“ ”تو“ (واحد حاضر) بھی ہو سکتا ہے، اور ”تو“ (حرف جزا) بھی ہو سکتا ہے۔

سب سے دلچسپ بات یہ سمجھتا ہے کہ عاشق تو دو دریاؤں کے برابر روئے، اور معشوق ہلکا سا تبسم کرے، ”دو دریا“ سے کثرت بھی ظاہر ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ دو آنکھیں ہیں اور ہر آنکھ ایک دریا روئے گی۔ اتنی کثرت گریہ کا انعام ایک تبسم خفیف ہو، اور پھر بھی عاشق اس پر بخوشی راضی ہو جائے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق کے لئے دو دریا رونا مشکل نہیں، جبکہ معشوق کے لئے تبسم زیر لب مشکل ہے۔ اگر رونا آسان نہ ہوتا تو عاشق ایسی شرط لگاتا ہی کیوں؟ دلچسپ شعر ہے۔

۳۶۰/۳ اس مضمون کو ابو طالب کلیم نے خوب کہا ہے۔

داغ راجز بر کنار زخم نہادہ کلیم
بہر گلگشت تو من در خانہ گلشن داشتم
(کلیم نے کنار زخم کے علاوہ کہیں داغ
نہیں لگائے۔ میں نے تو تیری گلگشت

کی خاطر خانہ باغ بنا رکھا تھا۔)

لیکن سینے کو پر طاؤس کہنے کا مضمون میر نے شاید قمر الدین منت سے حاصل کیا ہو۔

آہ اے کثرت داغ غم خواہاں کہ مدام

صفحہ سینہ پر از جلوہ طاؤسی ہے

قمر الدین منت کا مصرع اولیٰ بھرتی کا ہے اور لغاعی پر مبنی ہے۔ ہاں دوسرے مصرعے کے حسن کا کیا کہنا۔ میر نے پہلے مصرعے میں دعویٰ کیا اور دوسرے میں اس کی دلیل دی۔ پہلے مصرعے میں نحو کی خوبی یہ ہے کہ ایک نظر میں گمان ہوتا ہے کہ مصرع کی نثریوں ہوگی: باغ تیری گلشت کی خاطر داغوں سے بنا ہے، یعنی چونکہ معشوق کو (عاشقوں) کے داغ دیکھنا اچھا لگتا ہے، اس لئے باغ نے خود کو داغوں سے سجایا ہے تاکہ تو اس میں سیر کو آئے، جب دوسرا مصرع سامنے آتا ہے تو استعجاب آمیز لطف حاصل ہوتا ہے کہ یہ باغ تو متکلم نے بنایا ہے، اور خود متکلم کا بدن ہی باغ ہے۔

سینے کو پر طاؤس کہنا بدیع ہے لیکن ہاتھ کو گلستہ کہنا بدیع تر ہے کیوں کہ ہاتھوں کی انگلیاں بمنزلہ گل پیادہ ہیں اور ہاتھوں اور انگلیوں پر جوداغ ہیں، وہ کسی اور طرح کے (مثلاً زگس کے) پھول ہیں۔ اور سینہ کو یا سبد گل ہے، جہاں سے پھول چن چن کر ہاتھوں کا گلستہ بناتا ہے۔

ہاتھوں کو داغنے اور ان کا گلستہ فرض کرنے کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۶/۱۳ اور ۱۳۸۔ ان تمام اشعار میں میر کا متکلم تھوڑا بہت دیوانہ، لیکن بکار خود ہشیار اور داغ کھانے کے فن میں ماہر ہے۔ مصحفی اس کا دوسرا رخ پیش کرتے ہیں، جہاں عاشق از خود رفتہ ہے اور گل کھانے کے فن سے بھی شاید پوری طرح واقف نہیں۔

مصحفی تو نے تو پہنچے کو جلا ڈالا تمام

یہ بھی اے ناداں کوئی ہوتی ہے گل کھانے کی طرح

مصحفی کے شعر میں کیفیت اور ذرا مائیت بدرجہ اتم ہیں۔ سردار جعفری تک آتے آتے یہ مضمون نثری بیان کے نزدیک پہنچ گیا ہے۔

دغم کہو یا کھلتی کلیاں ہاتھ مگر گلستہ ہے

باغ جہاں سے ہم نے پنے ہیں پھول بہت اور خار بہت
 پہلا مصرع بہت خوب تھا، دوسرے مصرعے کی غیر ضروری وضاحت نے بات بگاڑ دی، پھر سردار جعفری
 کے مشکل کی معصومیت اور سادگی فرضی ہے، کیوں کہ اس کا لہجہ اٹھلاہٹ سے بھرپور (cutesy) ہے، جب
 کہ مصحفی نے عاشق کے بجائے کسی اور کو مشکل قرار دے کر لہجہ (cutesy) یعنی اٹھلاہٹ سے بھرپور ہونے
 سے بچالیا۔

سراج اور نگ آبادی نے میر کے مضمون کا متوازی مضمون خوب باندھا ہے۔
 جاں سپاری داغ کتھا چوٹا ہے چشم انتظار
 واسطے مہمان غم کے دل ہے بیڑا پان کا
 سراج کے یہاں خوش طبعی اور طباعی کے ساتھ تھوڑی سی تہ داری بھی ہے۔ داغ دار بننے کو طاؤس یا پر
 طاؤس کہنا ہماری کلاسیکی شاعری میں عام رہا ہے۔

ہیں جو پرداز ترے داغ میں دل کے قائم پرداز = باریک گیریں جو
 ساتھ اس حسن کے کب جلوہ طاؤسی ہے تصویر میں بنائی جاتی ہیں
 (قائم چاند پوری)

یہ دل پر داغ ٹالاں کیوں نہ ہو اس زلف میں
 دیکھ کر بولے ہے طاؤس گلستانی گھٹا
 (شاہ نصیر)

بن گیا داغوں سے سینہ مثل طاؤس چمن
 پیش پا افتادہ ہے اب تو گلستاں کی طرح
 (شاہ نصیر)

میر اور کلیم ہمدانی کے یہاں بداعت یہ ہے کہ خود کو معشوق کی تفریح کے لائق باغ قرار دیا اور باغ کا وجود
 اس طرح ثابت کیا کہ داغ کو گل کہتے ہیں۔ میر نے اس پر ترقی کر کے داغ دار سینے کو پر طاؤس کہا۔ قائم
 نے داغ کے حسن میں مصوری کے فن کی جھلک دیکھی۔ میر کا زیر بحث شعر اور کلیم اور قائم کے شعروں کا

درجہ برابر کی بلندی رکھتا ہے۔

۵/۳۶۰ مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں (۱) میرا اگر اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ (۲) اے میر، جو شخص بھی اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ مصرع برجستہ کی مناسبت سے ٹوپی آسمان کی طرف اچھالنے کا مضمون خوب ہے، کیونکہ ”برجستن“ کے اصل معنی ہیں ”پھانڈنا، اچھل جانا۔“ (”موارد المصائر“) لہذا وہ مصرع یا شعر جس کی بندش بہت عمدہ ہو اس کو ”برجستہ“ کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح بہت پرانی ہے، چنانچہ ابن نشاطی کا شعر ہے۔

لطافت میں ہے جوں خوباں کی ابرو

ہر اک مصرع جو برجستہ ہے میرا

اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسی بے رس زمین میں اتنے عمدہ شعر لکھنا لائق صدر رشک ہے۔ پوری غزل سات شعروں کی ہے۔ میں نے بمشکل دو شعر ترک کئے۔ معلوم ہوتا ہے میر کے معاصروں یا بزرگوں میں سے کسی نے اس زمین میں تردد نہیں کیا۔ ہاں بقا کبر آبادی نے، جو خود کو میر سے افضل سمجھتے تھے، ان قافیوں میں غزل کہی لیکن اس میں صرف تین شعر ہیں۔ اور بحر انھوں نے ایسی اختیار کی ہے جس میں یہ قافیہ مختلفہ معلوم ہوتے ہیں۔ بقا کے یہاں برجستہ شعر کی اصطلاح لقم ہوئی ہے۔

از بس ہوں بقا شائق اس مطلع ابرو کا

آہ سحری میری ہے مطلع برجستہ

شاہ حاتم نے بحر تو میر کی اختیار کی (ان کی غزل ۱۷۵۳/۱۷۵۳ کی ہے، اس لئے ممکن ہے میر کی غزل کے بعد کی ہو، یا اسی زمانے کی ہو) لیکن انھوں نے زمین ”سربستہ، کمر بستہ“ اختیار کی۔ چنانچہ ان کا مطلع ہے۔

چلا ہے کس طرف تو آج شمشیر و سپر بستہ

میں سردینے کو بیٹھا ہوں یہاں قاتل کمر بستہ

ظاہر ہے کہ کیا بہ لحاظ آہنگ اور کیا بہ لحاظ مضمون، میر کے اشعار ان دونوں سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن حاتم کے قافیہ بہت خوب بندھے ہیں۔

۳۶۱

ہم ہیں مجروح ماجرا ہے یہ
وہ نمک چھڑ کے ہے مزہ ہے یہ

۹۹۵

آگ تھے ابتداء عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

شور سے اپنے حشر ہے پر وہ
یوں نہیں جانتا کہ کیا ہے یہ

۳۶۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن اس مضمون میں بھی میر نے ایک دو نکتے رکھ دیئے ہیں۔
(۱) نمک چھڑکنا کی مناسبت سے ”مزہ“۔ (۲) اصل مزہ اس بات میں ہے کہ معشوق نمک چھڑک رہا ہے۔ اور کسی کی نمک پاشی میں یہ بات نہ ہوتی۔ ”مجروح“ اور ”ماجرا“ میں صنعت شبہ اشتقاق پر لطف ہے۔

۳۶۱/۲ زبردست کیفیت اور ابہام سے بھرپور شعر ہے۔ بظاہر اس میں کوئی بات ایسی نہیں جو فوری طور پر سمجھ میں نہ آتی ہو، لیکن حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) ابتداء عشق میں آگ ہونے کے متعدد مفہوم ہیں۔ (۱) عشق جب شروع ہوا تو ہم جوش اور شدت جذبات اور شوق تمام کی آگ میں جل رہے تھے۔ (۲) ہم میں وہی تیزی اور جولانی تھی جو آگ میں ہوتی ہے۔ (۳) ہم میں آگ کی سی حدت تھی، کوئی ہمارے پاس بیٹھ نہ سکتا تھا، (۴) ہم آگ کی طرح تباہ کن تھے، لہذا (۵) خود ہی کو جلائے ڈالتے تھے، (۶) ہم میں وہ بے چینی اور گرمی تھی جو آگ

میں ہوتی ہے۔ (۷) عشق جب شروع ہوا تو ہم غم (اور بھر) کی آگ میں جل رہے تھے، گویا خود آگ ہو گئے تھے۔ (۸) ہم آگ کی طرح روشن تھے۔

(۲) لیکن خود ”آگ“ کے علامتی مفہام کیا ہیں؟ اس سلسلے میں چند نکات جو مشرق و مغرب کے صوفیوں اور قدیم علامتی فکر سے مستخرج کئے گئے ہیں، حسب ذیل ہیں۔

الف۔ آگ زندگی کا سرچشمہ ہے۔ آگ شاداب ہے (گلزارِ ظلیل)۔ آگ شادابی کی ضد ہے۔ آگ سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، نیلی ہے۔ موت سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، زندگی سرخ ہے (خون کی سرخی) زندگی سفید ہے (صبح کی سفیدی)، زندگی سیاہ ہے = موت ہے = حیات دنیوی ایک طرح کی موت ہے۔

ب۔ آگ = بیقراری = وحشت۔ آگ = روشنی = بیقراری = وحشت۔ وحشت = جنون۔ جنون علم کی (عقلی علم کی) ضد ہے، لہذا آگ = وحشت = جنون = سیاہی (روشنی کا نہ ہونا = علم کا نہ ہونا)۔

ج۔ آگ خود سے اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ روح کسی سہارے کے بغیر اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ لہذا آگ = روح۔ آگ = حرارت = زندگی = حرارت = قوت تخلیق = علم = قوت تخلیق جنسی قوت کی اصل ہے۔ آگ = جنسی قوت۔

د۔ آگ = روشنی = زندگی۔ لیکن روشنی جلاتی بھی ہے، لہذا آگ = روشنی = موت۔ زندگی = وجود = روشنی۔ لیکن زندگی = روشنی = آگ = موت۔ لہذا عدم = وجود۔ لاشعور کے اعتبار سے آگ = شہوت۔

ز۔ سورج، آسمان، آگ = خلا قانہ قوت، نظام فطرت، شعور (فکر، تنویر فکر، عقل روحانی معرفت)۔

ح۔ سرخ رنگ، سرخی = خون = قربانی = بے قابو (جنسی یا جذباتی) بیجاں۔

ط۔ آگ = سفیدی = وہ الوہیت جو محیط کل اور ناقابل فہم ہے۔

ی۔ نور الہی انسان کی روح پر منعکس ہوتا ہے۔ کبھی لمحہ بھر کے لئے، کبھی دیرینک۔ پھر ایک موقع وہ

آتا ہے جب روح اس میں غرق ہو جاتی ہے۔ ان مدارج کو صوفیوں نے (۱) لواح (جملہ اہلس) (۲) لواوح (کوندے) اور (۳) تجلی کا نام دیا ہے۔ حضرت موسیٰ کو تجلی کا نبی دیدار نصیب ہوا تھا، جو آگ کی شکل میں تھی۔

ک۔ اللہ کے نفع سے روح انسانی کے اندر اشتعال پیدا ہوتا ہے اور وہ آگ بن جاتی ہے۔ اسی وجہ سے اللہ نے حضرت موسیٰ سے آگ ہی کی صورت میں کلام کیا۔

(مندرجہ بالا نکات پر قدرے مفصل کلام آپ کو ”شعر غیر شعر اور نثر“ کے دو مضامین ”مطالعہ اسلوب کا ایک سبق“ اور ”میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام“ میں ملے گا) اب مصرع ثانی کے معنی پر غور کیجئے۔ (۱) جل کر خاک ہو گئے۔ (۲) مٹ کر خاک ہو گئے۔ (۳) بے حقیقت ہو گئے۔ (۴) خاک کی طرح افسردہ ہیں۔ (۵) خاک کی طرح بے نور ہیں۔ (۶) اپنی اصل کو واپس لوٹ گئے۔ (یعنی آگ ہو جانا اپنی اصل کے مطابق نہ تھا۔) (۷) خاک ہو جانا ہماری انتہا ہے۔ (یعنی کمال ہے) ہم نے بہت رنج کھینچے، بہت جلے بجھے، انتہا یہ کہ خاک ہو گئے (اس سے زیادہ کیا کرتے؟) (۹) ابتدا میں بہت گرمی تھی، لیکن عشق کی آگ آخر کار بجھ گئی۔ (۱۰) خاک ہو جانا درجہ کمال تو ہے، لیکن وہ کمال کیا جس کا رتبہ خاک برابر ہو۔

اب ”خاک“ کے علامتی مفہام پر غور کرتے ہیں۔

الف۔ خاک = زمین = نسائی اصول (female principle) = قوت تولید و تخلیق۔

ب۔ نسائی اصول = زمین بمقابل آسمان = اصول مردی (male principle)

ج۔ خاک = انسانی جسم = خدا کا گھر۔ (پندرہویں صدی میں بہت سے یورپی کلیساؤں کا طرز

تعمیر اور نقشہ جسم سے مشابہت رکھتا تھا۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو یونگ (C.G. Jung) کے

تصورات علامت پر مرتب کردہ کتاب (Man and his Symbols)۔

د۔ خاک = پتھر = تکمیل۔ (پتھر کو گول فرض کرتے ہیں اور دائرہ علامت ہے تکمیل کی۔)

ه۔ خاک = اصول حیوانی (animal principle) = لاشعور۔

و۔ خاک = اصل وجود = عدم۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ عناصر کی تعداد چار ہے، اور آتش و خاک ان میں سے دو عناصر

ہیں۔ چار کی معنویت بھی بقول یونگ تکمیل کی ہے، اور مکمل درجہ تکمیل تب حاصل ہوتا ہے جب دائرے کو مربع بنادیا جائے (the squared circle)۔ آگ سے خاک ہونا بھی داوری صورت ہے، کیوں کہ جب خاک نسائی اصول ہے تو وہ ہر چیز کی، لہذا آگ کی بھی ماں ہے۔ لہذا آگ سے خاک ہونا وہ دائری شکل ہے جو چار عناصر کے مربع میں محصور ہے۔ یونگ (Jung) کی محولہ بالا کتاب میں ایک قدیم الکیمیائی تصویر کا ذکر ہے جس میں ایک دائرہ ہے جس کو ایک مربع اپنے حصار میں لئے ہوئے ہے۔ دائرے کے اندر ایک عورت ہے اور ایک مرد۔ اس طرح دائرہ تکمیل کی علامت یوں ہے کہ اس کے اندر اتحاد ضدین ہے (عورت + مرد، آتش + خاک) اور مربع مکمل تکمیل ہے، کیوں کہ وہ دائرے پر محیط ہے۔

خاک چونکہ انسانی جسم (= وجود) کی علامت ہے، اس لئے اس کے ذریعے ہی تمام خارجی حقائق تک رسائی ہوتی ہے۔ بقول یونگ (Jung) ”سوسائٹی اور اسٹیٹ صرف رسومیاتی تصورات ہیں اور وہ حقیقی ہونے کا دعویٰ اسی حد تک کر سکتے ہیں جس حد تک ان کی نمائندگی افراد کے ذریعہ ہوتی ہے۔“ یونگ کہتا ہے کہ جدید انسان نے اپنی جیلوں (= اصول حیوانی = خاک) کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج جدید انسان خود کو اسی حد تک جان سکتا ہے جس حد تک وہ اپنی خودی (self) کا شعور حاصل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اصل وجود کی جگہ اپنے وجود کے بارے میں اپنے تصورات و مفروضات کو اپنا وجود سمجھ لیتا ہے۔

یونگ نے یہ خیالات اپنی کتاب (The Undiscovered Self) میں بیان کئے ہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے غرض نہیں کہ یہ باتیں غلط ہیں کہ صحیح۔ بنیادی بات یہ ہے کہ خاک = اصول حیوانی = جبلت کا جو تصور یونگ بیان کر رہا ہے وہ ہماری تہذیب میں بہت قدیمی ہے۔ میرے شعر میں ”خاک“ کا بنیادی مفہوم یہی ہے کہ عشق کی انتہائی تہی کہ ہم مکمل ہو گئے، ہم نے اپنے وجود کو اپنی جبلت کی روشنی میں براہ راست جان لیا۔

ایسا نہیں ہے کہ شعر کے وہ معنی جو فوری طور پر سمجھ میں آتے ہیں، وہ غلط ہیں۔ یعنی عشق نے ہم کو خاک کر ڈالا۔ عشق کے شدائد اور عشق کی شدت نے ہماری جان لے لی۔ لیکن یہ معنی نا کافی ہیں۔ ”آگ“ اور ”خاک“ دونوں ہی الفاظ ہماری تہذیب کے بنیادی الفاظ ہیں اور جس طرح یہ الفاظ اس شعر میں برتے گئے ہیں اس کا تقاضا ہے کہ ہم ان کے تمام مفہام کو نظر میں رکھ کر شعر سے لطف اندوز ہوں۔

اگر ہم شعر کی صرف نثر ہی کر دیں کہ ”ہم ابتداے عشق میں آگ تھے (اور) اب جو خاک ہیں (تو) یہ انتہا ہے۔“ تو بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ ”آگ“ اور ”خاک“ سے مراد کیا ہے؟

”اب جو ہیں خاک“ کا فقرہ بھی معنی سے بھرپور ہے۔ اس میں اگر تھوڑی سی رنجیدگی ہے تو بہت سا طمینان و اختار بھی ہے کہ ہم اس منزل پر پہنچے۔ اگر ”آگ“ اور ”خاک“ کو عام معنی میں لیا جائے (آگ = حرکت، گرمی اور زندگی، اور خاک = موت و افسردگی) تو یہ شعر عشق کے پورے نظام، بلکہ پورے نظام کائنات پر ایک محدود سا تبصرہ ہے، کہ عشق، جو انسان کی اشرف ترین صفت ہے اس کو بروے کار لانے کا انجام ایسا ہو۔ غرض جس پہلو سے شعر کو دیکھئے، اس میں نیرنگی ہی نیرنگی ہے۔ ایسا شعر میر کے بھی کلیات میں ڈھونڈنے سے ملے گا، اور وہ کا ذکر ہی کیا ہے۔ لیکن میر باز کہاں آتے ہیں۔ انھوں نے اس مضمون کا ایک پہلو کسی اور طرف موڑ کر دیوان دوم میں کہہ ہی دیا۔

سب مومے ابتداے عشق ہی میں

ہووے معلوم انتہا کیا خاک

۳۶۱/۳ یہ شعر بھی بظاہر سادہ اور کسی خصوصیت سے محروم ہے لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) اگر ہم چاہیں تو اپنے شور کے ذریعہ حشر برپا کر دیں۔ لیکن چونکہ ہم چپ ہیں اس لئے معشوق اس بات کو جانتا نہیں کہ ہمارا شور کس درجہ قیامت خیز ہے۔ (۲) یہ جو دنیا میں شور عطر برپا ہے، یہ دراصل ہمارا شور وحشت ہے۔ لیکن معشوق کو جب تک بتایا نہ جائے، وہ جانے گا بھی نہیں کہ ہم کس درجہ شور انگیز ہیں۔ (۳) ہمارے شور کے باعث ایک حشر برپا ہے (یہ اچھی بات نہیں)۔ لیکن کیا کریں، جب تک ہم اتنا شور و غوغا نہ کریں گے وہ جانے گا ہی نہیں کہ ہم کیا ہیں۔ (”یہ“ کی ضمیر اشارہ مشکل کی طرف پھرتی ہے۔) (۴) ہمارے شور سے ایک حشر تو برپا ہے۔ لیکن معشوق ان طریقوں کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہی نہیں کہ یہ کون شخص ہے (یا یہ شور کس بات کا کس بات پر ہے؟)

دیکھئے کس قدر چھوٹے الفاظ اور معنی کی یہ فروانی۔ پھر معنی بھی ایسے کہ بعض ایک دوسرے کے متضاد۔ پھر وہ عاشق کس درجے کا عاشق ہے جو شور عطر پر قادر ہے اور وہ معشوق کیسا معشوق ہے کہ اسے شور عطر کی پروا نہیں، یا پھر وہ اس درجہ تغافل کیش ہے کہ جب تک شور عطر نہ ہو، عاشق کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔

ایسے مضمون اور ایسا اسلوب خاص میر کا حصہ ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ میر کی دنیا سے شعر غیر معمولی طور پر وسیع ہے۔ اس دنیا کی ہر چیز عشق پر قائم ہے، اور چونکہ اس دنیا میں عشق ہر جگہ ہے، اس لئے اس میں عشق کا تجربہ اور اس کے مظاہر بھی بوقلموں ہیں۔ یہاں عاشق دونوں انتہاؤں تک پھیلے ہوئے ہیں، غیر معمولی انسان پن بھی اور غیر معمولی عینیت بھی، دونوں یہاں موجود ہیں۔

اگر اس شعر کو انسانی تعلقات سے ہٹا کر انسان اور خدا کے تعلقات اور روابط کے مضمون پر مبنی قرار دیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ انسان جب تک شور و غوغا نہ کرے خدا اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ خود خدا بھی انسان سے انسانوں جیسا معاملہ کرتا ہے۔ چنانچہ ایک بزرگ کے بارے میں مشہور ہے کہ بستی کے لوگ ان کے پاس آئے اور بارش کی دعا کے طالب ہوئے، انھوں نے بارش کے بجائے سوکھے کی دعا کی، لیکن پانی خوب برسا۔ جب ان سے پوچھا گیا کہ یہ کیا بات تھی؟ تو انھوں نے جواب دیا کہ ”آج کل ہمارے تعلقات خراب ہیں۔ جو کہتے ہیں اس کا الٹا ہوتا ہے۔“ میر کے شعر میں بھی یہی معاملہ ہے کہ ابھی وہ ہم کو نظر انداز کر رہا ہے (یا ابھی اس نے ہمارا شور و غوغا دیکھا نہیں ہے)۔ جب ہم حشر اٹھائیں گے تو معلوم ہوگا۔ لطف یہ ہے کہ حشر اٹھانا خدا کا کام ہے، لیکن بندہ خود کو اس پر قادر سمجھتا ہے۔ عجب شور انگیز شعر ہے۔

۳۶۲

جی چاہے مل کسو سے یا سب سے تو جدا رہ
پر ہو سکے تو پیارے نک دل کا آشنا رہ

میں تو ہیں وہم دونوں کیا ہے خیال تجھ کو
جھاڑ آستین مجھ سے ہاتھ آپ سے اٹھا رہ

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو
مجھ بے نوا کے گھر بھی ایک آدھ رات آ رہ

دوڑے بہت لیکن مطلب کو کون پہنچا
آئندہ تو بھی ہم سا ہو کر شکستہ پا رہ

۳۶۲/۱ قافیے بے رس ہیں اور ردیف بے لطف۔ پھر بھی جواں سال میر نے چودہ شعر کی غزل کہی ہے، اور تقریباً ہر شعر خاصے بلند معیار کا ہے۔ یہ چار شعر جو میں نے لئے ہیں، خاص میر کے انداز کے ہیں اور کسی بھی شاعر کے لئے مایہ افتخار ہوتے۔ میر کا کلام ایسے شعروں سے بھرا پڑا ہے، لہذا میر کا قاری ان کا عادی ہو جاتا ہے اور ان کی ندرت اور تازگی کو پوری طرح محسوس نہیں کرتا۔

شعر زیر بحث میں سب سے پہلی توجہ انگیز چیز اس کا مخاطب ہے۔ خطاب معشوق سے تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم خود سے مخاطب ہو، یا کوئی شخص کسی اور شخص سے بات کر رہا ہو۔ دوسری بات یہ کہ شعر کے چاروں ٹکڑے انشائیہ ہیں۔ اس طرح یہ فائدہ حاصل ہوا ہے کہ جو بات کہی گئی ہے اس میں عمومی، اصولی بیان کا رنگ نہیں ہے، بلکہ دوستانہ، اور انسانی سطح پر مشورے کا رنگ ہے۔ خود شعر کا مضمون انسانی سطح کا اور ایک مخصوص طرح کی انسان دوستی پر مبنی ہے۔ غالب کے یہاں اتانیت کی وہ منزل ہے

جہاں کسی سے بھی ربط رکھنا گوارا نہیں ہوتا

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھینچتا ہوں فجالت ہی کیوں نہ ہو

ہنگامہ زبونی بہت ہے انفعال
حاصل نہ کچے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

لیکن میر نے یہاں خوب صورت قول محال کے ذریعہ وارثی اور ربط و تعلق، دونوں کا امکان رکھ دیا ہے۔
جی چاہے تو کسی سے ملو، یا سب سے ملو، جی چاہے تو سب سے جدا رہو۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ دل سے
آشنائی رہے۔ یعنی گوشت پوست کے انسان سے معاملہ رکھا بھی تو کوئی خاص بات نہیں، اور نہ رکھا تو بھی
کوئی خاص بات نہیں۔

”دل کا آشناء“ کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ ہمارے دل
سے آشنائی رکھ۔ (۲) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل سے آشنائی رکھ۔ (یعنی صاحب دل
بن، دل درد مند رکھ۔) (۳) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اللہ کی مخلوق کے دل سے آشنائی رکھ۔
(یعنی صاحب دل بن اور دوسروں کے دلوں کا لحاظ رکھ۔ ان کی خاطر کو عزت جان۔) (۴) خود سے
مخاطب ہو کر کہا ہے کہ دل درد مند رکھ۔ (۵) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل کی گہرائیوں کو سمجھ۔
(۶) مخاطب (واحد حاضر) سے کہا ہے کہ صاحب دل بن۔

برک ہارٹ Titus Burckhardt کے بموجب صوفیوں کے یہاں ”قلب“ سے مراد وہ
مقام ہے جہاں روح کی ”عمومی“ شعاع ”نفس“ کی ”افقی“ سطح چھوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں
”عقل“ جاگزیں ہے، اور ”عقل“ سے مراد ہے فہم کی وہ خالص روشنی جو منطقی فکر سے آگے کی چیز ہے۔
جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے کہ قرآن کریم میں ”قلب“ کو ”عقل“ سے متصف قرار دیا
گیا ہے۔ مثلاً سورہ الحج، آیت ۴۱، فمفکون لہم قلوب یعقلون بہا (تاکہ ان کے دل ایسے ہوتے کہ
وہ ان سے سمجھ سکتے، ترجمہ از مولانا فتح محمد خان جالندھری) لہذا ”دل“ اور ”قلب“ ایک ہی شے نہیں
ہیں۔ لیکن اردو فارسی میں صوفیوں نے ”دل“ اور ”قلب“ کو ہم معنی طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ چنانچہ

بیدل کا شعر ہے۔

جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا

پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

اس شعر پر حضرت منصور علاج کے ایک شعر کا پرتو ہے جس میں کہا گیا ہے کہ میں نے اپنے رب کو دل کی آنکھوں سے دیکھا اور پوچھا ”تو کون ہے؟“۔ جواب ملا= ”تو“۔ مارٹن لنگس (Martin Lings) نے بھی یہی کہا ہے کہ ”قلب“ دراصل براہ راست روحانی مکاشفے کی صلاحیت کا نام ہے۔ بیدل کا شعر صاف بتا رہا ہے کہ جس چیز کو صوفیہ نے ”قلب“ کہا ہے، اسی کے لئے انھوں نے ”دل“ کا لفظ استعمال کیا ہے، لہذا میر کے شعر میں ”دل کا اشارہ“ سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ روح کی اس قوت سے بے نیاز نہ ہو جس کا مقام قلب ہے۔

۳۶۲/۲ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱۰۳۔ موجودہ شعر میں مضمون ۱۰۳ سے آگے بڑھ گیا ہے۔ کیوں کہ مخاطب اور متکلم دونوں کے وجود سے انکار کیا گیا ہے۔ پھر اس پر بھی بس نہیں کیا، مخاطب سے یہ بھی کہا ہے کہ مجھ کو بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ کلام نے غیر معمولی زور پیدا کر دیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا کسی کم متعل شخص کو سمجھا رہے ہوں کہ میاں جاؤ ان میں کیا رکھا ہے؟ نہ وجود خود ہے نہ وجود غیر، تم کس احقانہ تصور میں گرفتار ہو؟ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ مجھ سے بھی آستین جھاڑو اور خود سے بھی ہاتھ اٹھالو۔ ”آستین جھاڑنا“ اور ”ہاتھ اٹھالینا“ دونوں ہی فارسی محاوروں کا ترجمہ ہیں: ”آستین افشاندن“ اور ”دست برداشتن“۔ موخر الذکر تو مقبول ہو گیا، لیکن اول الذکر بہت کم نظر آتا ہے۔

پر زور کلام عموماً مبہم نہیں ہوتا۔ لیکن شعر زیر بحث میں میر نے یہ بھی کر دکھایا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) متکلم اور مخاطب دونوں ”وہم“ ہیں، یعنی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ بات کسی اور ہستی کا وہم ہو کہ متکلم اور مخاطب موجود ہیں۔ یعنی ہو سکتا ہے کہ ان لوگوں کی (اور لہذا تمام ظواہر کی) کوئی حقیقت نہ ہو سوائے اس کے کہ کوئی اور ہستی انھیں وہم (= خواب) میں دیکھ رہی ہو۔

خواجہ حسن نظامی نے اپنی ڈائری میں ایسا ہی خیال ایک جگہ ظاہر کیا ہے۔ میر کے یہاں بھی اور جگہ اس خیال کا امکان ہے۔ ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اول صفحہ ۱۶۷، جہاں زندگی، اور وجود، اور طلسم کے مضمون پر مبنی میر کے بعض اشعار کا ذکر ہے۔ مزید ملاحظہ ہوں ۱۵۷/۱ اور ۱۵۷/۳۔

(۲) مخاطب سے کہا جا رہا ہے کہ مجھے بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ دونوں ہی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہاں اس بات سے کیا مراد ہے کہ مجھ سے بھی آستین افشانی کر اور خود سے بھی دست بردار ہو؟ کم سے کم حسب ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) نہ تم کچھ کر پاؤ گے اور نہ میں کچھ حاصل کر سکوں گا، لہذا کوئی امید نہ رکھو۔ (۲) جب ہم دونوں ہی بے وجود ہیں تو ہمارے ذریعہ حقیقت تک پہنچنے کی کوئی راہ نہیں۔ (۳) ہم ہی نہیں تو عمل لا حاصل ہے۔ عمل تو اس سے سرزد ہوتا ہے جس کا وجود ہو، بے وجودوں کا عمل کیا؟ (لطف یہ ہے کہ آستین افشاندن اور دست برداشتن بھی عمل ہی ہیں، لیکن یہ اعمال خود عمل کا انکار کرتے ہیں۔) (۴) ہمارے تمہارے درمیان کوئی معاملہ نہیں ہو سکتا۔

(۳) اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ مخاطب اگر معشوق ہے تو دلچسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وہ شخص جسے حاصل کرنے کے لئے ساری تک و دو دہوتی ہے، اس کے بھی وجود سے انکار کیا جا رہا ہے اور ایک طرح سے اس کو متکلم کا طالب قرار دیا جا رہا ہے، کیوں کہ اگر وہ طالب نہ ہو تو اس سے یہ کیوں کہا جائے کہ مجھ سے آستین جھاڑ لو، یعنی مجھے ترک کر دو، مجھ سے کوئی توقع نہ رکھو۔ اگر مخاطب دنیا والے ہیں تو پھر یہ شعر کسی ایسی ذہنی صورت حال کا آئینہ دار ہے جب متکلم دنیا اور نظام دنیا سے اس قدر نفور ہے کہ وہ خارجی وجود کے انکار ہی میں اپنی عافیت سمجھتا ہے۔ اگر مخاطب کوئی ایک شخص (مثلاً کوئی دوست یا ہم نشین) ہے تو پھر شعر دنیاوی ذمہ داریوں سے انکار اور فرار پر مبنی ہے۔ جس طرح بھی دیکھیں، بات مبہم رہتی ہے، بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعر میں انکار وجود کا مضمون ہے اور وہ اس طرح بیان ہوا ہے کہ ایک طرف تو احساس و اعتراف و عجز و شکست ہے، اور اس کے ساتھ ہی ساتھ لہجے میں عجب پیغمبرانہ اور انکشافی زور ہے۔

مصرع اولیٰ میں ”وہم“ کی مناسبت سے ”خیال“ اور مصرع ثانی میں ”آستین“ کی مناسبت سے ”ہاتھ“ بہت خوب ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۳۶۲/۳ اس شعر میں معشوق پوری طرح ”ادبаш و بد معاش“ ہے، کہ ہر ایک کے پاس آتا جاتا ہے۔ لیکن شعر کی اصل خوبی اس تشبیہ میں ہے کہ معشوق کا کردار خیال مفلس کی طرح ہے۔ جس چیز سے تشبیہ دی جائے (مثلاً وہ ہمیشہ اس چیز سے افضل ہوتی ہے جس کو تشبیہ دی جائے) (مثلاً یہاں کمال یہ ہے کہ مشبہ بہ افضل تو ہے، لیکن ساتھ ہی وہ انتہائی حقیر و سفیہ بھی ہے۔ مفلس کا خیال ہر طرف دوڑتا ہے، کہ فلاں سے کچھ مل جائے، فلاں سے کچھ حاصل ہو جائے۔ مفلس کے خیال میں خود داری اور خود نگہ داری نہیں ہوتی۔ مثل مشہور ہے کہ غرض مند باؤلا ہوتا ہے۔ لہذا ”خیال مفلس“ نہایت کم وقار چیز ہوا۔ پھر بھی وہ ہر جائی معشوق سے افضل بھی ہے، کہ معشوق کتنا ہی ہر جائی کیوں نہ ہو، وہ اتنی جگہوں پر اور اس کثرت سے نہ جاتا ہوگا جتنی جگہوں پر اور جس کثرت سے مفلس کا خیال ادھر ادھر دوڑتا پھرتا ہے۔ شاعر کا کمال اسی بات میں ہے کہ معشوق کے عیب (ہر جائی پن) کے لئے ایسی شے سے تشبیہ تلاش کی جو جگہ جگہ گھومنے اور آوارہ پھرنے میں ہر جائی پن سے بھی زیادہ قوی ہے۔

تشبیہ اور استعارہ، دونوں ہی میں یہ اصول کار فرما ہوتا ہے (یا یوں کہیں کہ ہونا چاہئے) اور اسی بات میں ان کی اصل قوت ہے، کہ ان کی بنیاد مبالغے پر ہوتی ہے۔ اگر مشبہ بہ کی قوت مشبہ سے زیادہ نہ ہو تو تشبیہ قائم نہ ہوگی اور یہ شاعر تخیل کی ناکامی کا ثبوت ہوگا، جیسا کہ مجاز کے اس بند میں ہے۔

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب

جیسے مفلس کی جوانی جیسے بیوہ کا شباب

جیسے ملا کا عمامہ جیسے بیٹے کی کتاب

اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

یہاں سارے مشبہ بہ (مفلس کی جوانی، بیوہ کا شباب، ملا کا عمامہ، بیٹے کی کتاب) اپنے مشبہ (پیلا ماہتاب) سے کم قوی ہیں، کیوں کہ ان سے کسی میں وہ زردی نہیں ہے جو اس تصوراتی زردی میں ہے جو شکم نے ماہتاب میں دیکھی ہے۔ دوسری بات یہ کہ ملا کے عمامے اور بیٹے کی کتاب میں زردی ضروری نہیں، لہذا تشبیہ یوں بھی ناکام ہے۔ لہذا تشبیہات کے اس سلسلے کے باوجود ہمارے ذہن میں پہلے ماہتاب کا پیکر نہیں قائم ہوتا، بلکہ خود ”پیلا ماہتاب“ جو ایک درجے کا استعارہ ہے، ان تشبیہات سے بہتر ہے، حالاں کہ اس میں بھی یہ کمزوری ہے کہ ”پیلا“ کے ساتھ ”ماہتاب“ کا لفظ رکھا گیا ہے جو روشنی اور

چمک پر مکرر دلالت کرتا ہے۔ (ماہ = چاند اور ”تاب“ بمعنی ”روشن“، ”روشن کرنے والا۔“) اگر ”پیلا ماہتاب“ کی جگہ ”پیلا چاند“ ہوتا تو استعارہ بہتر ہوتا ہے۔ میر کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ معشوق کے ہر جائی پن کو غا ہر کرنے کے لئے ایسے الفاظ لائے گئے ہیں جو تشبیہ سے مناسبت رکھتے ہیں (”جاتا ہے“، نہ کہ ”قدم رنجہ فرماتا ہے“، ”تشریف لے جاتا ہے“، ”رونق افروز ہوتا ہے“ وغیرہ)۔ تشبیہ ایسی چیز سے ہے جو بذات خود حقیر ہے، لیکن ہر جائی پن کی صفت میں نہایت قوی ہے۔

اب بعض لفظی خوبیاں ملاحظہ ہوں، ”مفلس“ اور ”سو“ میں ضلع کا تعلق ہے۔ ”مفلس“ کے لحاظ سے خود کو ”بیٹا“ کہنا بھی مناسبت لفظی کا کرشمہ ہے۔ یہاں ”دل زدہ“، ”غم زدہ“ وغیرہ الفاظ یا اس قسم کی ترکیب لفظی نامناسب تھی مع

میرے بھی غم کدے میں ایک آدھ رات آ رہ

شعر کے لہجے میں تلخی، شکایت، التجا، ہوس ناکی، سب اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ اس پر کوئی ایک حکم لگانا ممکن نہیں۔ لا جواب شعر ہے۔

۴/۳۶۲ اس شعر کا مضمون تو عام ہے، کہ سعی و کوشش کے باوجود مقصود (= خدا معشوق، دنیاوی کامیابی) کا حصول نہ ہوا۔ لیکن اس پر جو اضافہ کیا ہے وہ نیا ہے کہ سعی کو ناکام ہی ہونا ہے اس لئے شکستہ پا ہو کر بیٹھ جاؤ۔ اس پر مزید لطف اس کے مخاطب میں ہے، کہ کسی اور شخص کو تلقین کر رہے ہیں کہ ہم تو پاؤں تڑا کر (یعنی ترک تگ و دو کر کے) بیٹھے ہی ہیں، تم بھی ایسے ہی ہو جاؤ۔

لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی، مصرع اولیٰ میں عام صورت حال بھی بیان ہوئی ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ بیان صرف اپنے بارے میں ہو۔ (ہم دوڑے تو بہت لیکن مطلب کو کون پہنچتا ہے؟) یہ بھی ممکن ہے کہ مصرع اولیٰ بھی براہ راست مخاطب کے بارے میں ہو (تو دوڑے بہت، یعنی اگر تو چاہے تو بہت دوڑے۔) اگر اس مفہوم کو قبول کریں تو مصرع ثانی کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ ٹھیک ہے، اس بار تو دوڑ دھوپ کے دیکھ لو۔ آئندہ ہماری طرح چپ بیٹھ جانا، کیوں کہ مجھے تو معلوم ہے کہ تگ و دو کا کچھ حاصل نہیں، تم دوڑ بھاگ کر کے امتحان و اطمینان کر لو۔

اگر مندرجہ بالا مفہوم کی جگہ مصرع اولیٰ کا یہ مفہوم قبول کیا جائے کہ یہ محض عمومی بیان ہے، تو

مصرع ثانی میں لفظ ”آئندہ“ بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ کس ”آئندہ“ کی بات ہو رہی ہے؟ اگلے جنم کی، یا اسی دنیا میں کسی موقع کی، جب دوا دوش کی لا حاصلی ثابت ہو چکی ہوگی؟ بظاہر تو اگلے جنم کا مفہوم زیادہ قوی ہے، کہ اس جنم میں چاہو تو کوشش کر کے دیکھ لو، کچھ ملنا ملنا تو ہے نہیں۔ اگلی بار جب یہاں آنا تو ہماری طرح پاؤں تڑا کر بیٹھ جانا۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ ممکن ہے مشکل پچھلے جنم میں کوشش کی بے حاصلی کا تجربہ کر چکا ہو، اور یہ نکتہ بھی کہ لوگ کوشش تو کریں گے ہی، کیوں کہ یہ انسان کی سرشت میں ہے۔ نتیجہ نکلے یا نہ نکلے، انسان باز نہیں آتا۔

”دوڑے“ کے اعتبار سے ”پہنچا“ خوب ہے، لیکن اس سے زیادہ دلچسپ ”شکتہ“ اور ”پارہ“ میں ضلع کا ربط ہے۔ چاہے کچھ ہو جائے لیکن میرر عایت لفظی سے نہیں چوکتے۔ در نہ مضمون اس قدر تلخ ہے کہ عام شاعر اس کو نبھانے کی ہی کوشش میں مارا جائے چہ جائے کہ زبان کے ساتھ کھیل بھی کر سکے۔ افسوس کہ ”جذبات نگاری“ اور ”حقیقت نگاری“ کے معنوی تصورات کے چکر میں ہم لوگوں نے شعر گوئی کا فن بھلا دیا۔

۳۶۳

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

۳۶۳ ار شعر میں کیفیت تو ہے، لیکن اس کا مضمون بظاہر نہایت پیش پا افتادہ اور گہرائی سے عاری ہے۔ کیفیت بھی اس شعر میں ایسی ہے کہ مثنوی ”زہر عشق“ کی ”رومانی دردناکی“ زیادہ دور نہیں رہ جاتی۔

لے کے دل میں تمھاری یاد چلے
باغ عالم سے نامراد چلے

مومن نے بہت بہتر طریقے سے کہا ہے۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

لیکن میر نے ”زمانے“ اور ”عالم“ میں فرق کر کے اپنے شعر میں ایک نکتہ رکھ دیا ہے۔ یہاں ”عالم“ سے مراد خاک و خشت کی وہ طبعی دنیا ہے جس میں آپ رہتے ہیں، اور ”زمانہ“ تاریخ اور وقت کا وہ اصول ہے جو عالم میں تصرف کر رہا ہے۔ لیکن ہے یہاں اس مشہور حدیث قدسی کی طرف بھی اشارہ ہو ”لاتسبوا الدھر فھو الدھر منی“ (زمانے کو برا نہ کہو، کہ زمانہ مجھ سے ہے۔) لہذا ”زمانہ“ عالم کو سامان زیت اور نعمتیں مہیا کرتا ہے۔ اور عالم ان اموال و نعم کو اہل تک پہنچاتا، یا ان میں تقسیم کرتا ہے۔ لہذا مستحکم کو شکایت زمانے سے نہیں، بلکہ عالم کے پاس سب کچھ تھا، لیکن ہم تک اس سے کچھ نہ پہنچا۔

واضح رہے کہ محتاط محدثین کو اس بات میں کلام ہے کہ لاتسبوا الدھر بدر حقیقت حدیث

قدسی ہے نہیں۔ لیکن یہاں ہمیں اس بات سے بحث نہیں۔ عام لوگ اسے بہر حال حدیث قدسی ہی مانتے ہیں۔ بنیادی معاملہ یہ ہے کہ میر نے غالباً اس حدیث قدسی کے مضمون کا لحاظ رکھتے ہوئے زمانے کی برائی نہیں کی ہے، بلکہ سارا الزام عالم کے سر پر رکھ دیا ہے کہ عالم نے زمانے کے فراہم کردہ اموال و اسباب

ہم تک نہ پہنچائے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ محرومی، جس کا شعر میں ذکر ہے، روحانی محرومی بھی ہو سکتی ہے، عاشق کی محرومی بھی ہو سکتی ہے (وصال کو ”دولت“ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ علم اور عرفان کے لئے بھی ”دولت“ کی تشبیہ مستعمل ہے۔) اور یہ محرومی دنیاوی مال و دولت کی بھی ہو سکتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں ”عالم“ بمعنی ”دنیا“ (world) ہو، اور مصرع ثانی میں ”عالم“ بمعنی ”اہل عالم، لوگ (people)“ ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”فلاں کی شادی میں سارا عالم ٹوٹ پڑا۔“ اب معنی یہ ہوئے کہ ہم ہی دنیا سے نامراد چلے، ورنہ باقی دنیا والوں کو تو زمانے نے بہت کچھ دیا۔

سودا اور میر دونوں نے اس زمین میں چودہ چودہ شعر کی غزلیں کہی ہیں، لیکن سودا نے ”دیا“ کا قافیہ ترک کیا ہے اور میر کے یہاں اسی قافیے والا شعر حاصل غزل نکلا۔ مصحفی نے پندرہ شعر کہے ہیں، اور حق یہ ہے کہ مصحفی کی غزل، سودا سے بہت بہتر ہے۔ ”دیا“ کا قافیہ مصحفی نے نئے پہلو سے باندھا ہے۔ شعر تو بہت اچھا نہیں، لیکن تلاش کی داد نہ دینا ظلم ہوگا۔

ہم نے ہی قدر نہ کی دولت دنیا کی درلغ
ورنہ ہم کو بھی فلک نے تھا دیا کیا کچھ

۳۶۴

کیا موافق ہو دوا عشق کے بیمار کے ساتھ
جی ہی جاتے نظر آئے ہیں اس آزار کے ساتھ

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

شوق کا کام کھنچا دور کہ اب مہر مثال
چشم مشتاق لگی جائے ہے طومار کے ساتھ

۱۰۰۵

ذکر گل کیا ہے صبا اب کہ خزاں میں ہم نے
دل کو ناچار لگایا ہے خس و خار کے ساتھ

کس کو ہر دم ہے لہروں نے کاحراں میں دماغ
دل کو اک ربط سا ہے دیدہ خوں بار کے ساتھ

تہمت عشق سے آبادی بھی وادی ہے ہمیں
کون محبت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ

۳۶۴ / مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو اس سے بہت بہتر طور پر میر نے دیوان اول ہی میں
یوں کہا ہے۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے پیار مر گئے
پھر بھی، شعر زیر بحث میں ”جی ہی جاتے نظر آئے ہیں“ کا فقرہ خوب ہے، کیوں کہ اس سے استمرار ظاہر ہوتا ہے۔

۳۶۴/۲ تصویر کی خاموشی کا مضمون بہت پرانا ہے، چنانچہ ابوالحسن تانا شاہ کا شعر ہے۔
کب لگ رہے گایوں لب تصویر بے سخن
اے شوخ خود پسند توں تک بھی سخن میں آ
خود میر نے اس پیکر کو جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔

تصویر کے مانند لگے در ہی سے گزری
مجلس میں تری ہم نے کبھو بار نہ پایا
(دیوان اول)

تصویر سے دروازے پہ ہم اس کے کھڑے ہیں
انسان کو حیرانی بھی دیوار کرے ہے
(دیوان سوم)

دروازے سے لگے ہم تصویر سے کھڑے ہیں
وارفتگاں کو اس کی مجلس میں کب جگہ ہے
(دیوان سوم)

دیوان اول میں ایک جگہ میر نے بزم معشوق میں عاشقوں کے لئے ”بے خودان محفل تصویر“ کا نادر پیکر استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۲۸/۳) شعر زیر بحث کا تقریباً ترجمہ فارسی میں میر نے یوں کیا ہے۔

بہ بزم عیش او استاد ہم خاموش از حیرت
بداں مانند کہ بر دیوار چسپانند تصویرے
(اس کی بزم عیش میں میرا حیرت سے خاموش

کھڑا ہونا ایسا ہے جیسے دیوار پر چپکائی ہوئی
(تصویر۔)

فارسی شعر کی زبان میں ہندوستانی اور اسلوب میں لفظی ہے۔ اس کے برخلاف وہ تین شعر جو ادھر نقل ہوئے اپنی اپنی جگہ پر خوب ہیں اور فارسی شعر سے بہر حال اچھے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث کی خوبیاں اور ہی شان رکھتی ہیں۔

سب سے پہلی بات یہ کہ شعر میں لہجہ کچھ ایسا ہے جیسے متکلم نے معشوق کو خط لکھا ہو۔ گزشتہ رات وہ اس محفل میں گیا، لیکن وہاں اسے کوئی پذیرائی نہیں نصیب ہوئی اور وہ چپ چاپ کھڑا رہ کر بے نیل مرام وایس آگیا۔ اب معشوق کو خط لکھتا ہے اور بات یہاں سے شروع کرتا ہے کہ رات ہم بھی تمہاری مجلس میں تھے، وغیرہ۔ یا پھر اگلی صبح معشوق سے کہیں ملاقات ہوئی ہے اور معشوق (تجامل عاقلانہ سے کام لے کر، یا ایمان داری سے) اس کا تعارف پوچھتا ہے۔ جواب میں عاشق کہتا ہے کہ کل ہم بھی آپ کی مجلس میں حاضر تھے، وغیرہ۔

دوسری بات یہ کہ مجلس میں چپکے کھڑے ہونے کے دو معنی ہیں۔ (۱) چپ چاپ اور (۲) چوری چھپے۔ تیسری بات یہ کہ چپکے کھڑے ہونے میں حیرت کے علاوہ اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ متکلم کی بات کسی نے نہ پوچھی، یا متکلم کو یارائے گفتگو نہ تھا، یا متکلم محض تماشائی تھا، شریک محفل نہ تھا۔ چوتھی بات یہ کہ ”ہم بھی“ میں اس بات کا کنایہ ہے کہ وہاں متکلم جیسے بہت سے لوگ تھے، یعنی (۱) بہت سے لوگ حاضر تھے (۲) بہت سے لوگ چپکے کھڑے تھے۔ پانچویں بات یہ کہ رات کا ذکر شعر کو روزانہ زندگی سے بہت قریب لے آتا ہے اور اسے اپنی طرح واقعیت عطا کرتا ہے۔ چھٹی بات یہ کہ تصویر کا دیوار پر لگایا جانا زیادہ مناسب ہے، بہ نسبت دروازے پر لگائے جانے کے، جس کا ذکر دیوان اول اور سوم کے منقولہ بالا تین شعروں میں ہے۔ ساتویں بات یہ کہ ”جیسے تصویر لگا دے کوئی“ میں متکلم کی مجبوری اور محفل میں اس کا بالکل نامراد اور تامل رہنا پوری طرح موجود ہے۔ منقولہ بالا تین شعروں میں معلوم ہوتا ہے کہ دروازے پر لگی ہوئی تصویر بن جانے میں متکلم کا تھوڑا بہت ارادہ شامل ہے۔ لیکن وہ تصویر جسے ”کوئی لگا دے“ اپنے ارادے کی مالک نہیں ہوتی۔ شعر زیر بحث میں متکلم کو یادہ تصویر ہے جسے کسی نے دیوار پر لگا دیا ہے، خود متکلم کا ارادہ یا مرضی اس میں شامل نہیں۔ مجبوری اور اپنے ارادے کا مالک نہ ہونے کا یہ کنایہ بہت پر قوت

ہے۔ آخری بات یہ کہ دیوار سے لگی ہوئی تصویر ذرا سے ہوا کے جھونکے یا کسی کا ہاتھ لگنے سے گر بھی سکتی ہے، لہذا اس میں متکلم کے ضعف کا بھی کنا یہ ہے۔ لا جواب شعر کہا ہے۔

۳۶۴ غالب نے اس مضمون کو یوں لکھا ہے۔

آنکھ کی تصویر سرتاے پہ کھینچی ہے کہ تا

تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

آنکھ کی تصویر سرتاے پر کھینچنے کے مضمون میں غیر ضروری تکلف ہے، اور اس بات کو ظاہر کرنے کے لئے کہ مکتوب نگار کو حسرت دیدار ہے، ایسی تصویر بنانے کی ضرورت بھی کچھ نہیں۔ کیوں کہ خط تو اسی حسرت دیدار ہی کو ظاہر اور بیان کرنے کے لئے لکھا ہے۔ ان کمزوریوں کے باوجود، غالب کے شعر میں دلچسپی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ لیکن میر کا شعر عجب ہی عالم رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

(۱) خط، یا کاغذوں کے پلندے (طومار) پر مہر لگانا عام بات ہے۔ کسی کو توجہ سے اور غور

سے دیکھنے کو اس چیز یا اس چیز پر آنکھ لگانے سے تعبیر کرتے ہیں۔ آنکھ کی شکل مہر کی سی بیضوی اور مخروطی ہوتی ہے لہذا آنکھ کو مہر کی طرح خط پر لگانے کا مضمون ہر اعتبار سے مناسب ہے۔

(۲) لفظ ”طومار“ میں یہ کنا یہ بھی ہے کہ خط محض ایک ذور قد نہیں بلکہ پلندے کا پلندہ ہے۔

(۳) دوسرے مصرع کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق ملاقات اور امید جواب، اور

اس بات کی فکر، کہ خط صحیح جگہ پہنچ جائے، اس قدر ہے کہ ادھر قاصد خط لے کر چلا اور ادھر اپنی آنکھ بھی اس کے ساتھ ساتھ چلی، گویا آنکھ نہیں ہے بلکہ خط پر مہر ہے کہ خط کے ساتھ ساتھ جاری ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق وغیرہ کے باعث اپنے ہی خط کو بار بار آنکھوں سے لگاتے ہیں یا خط لکھا جا رہا ہے، یا لکھا جا چکا ہے، اور اس پر آنکھیں جبی ہوئی ہیں، اس کو بار بار پڑھ رہے ہیں اور اطمینان کر رہے ہیں کہ کہنے کی ہر بات کہہ دی کہ نہیں۔ اس طرح آنکھ کو یا مہر بن کر یا مہر کی طرح خط پر لگی ہوئی ہے۔

(۴) ”دور اور“ جانے“ میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ ”شوق“ اور ”مشاق“ ایک ہی خاندان

کے لفظ تو ہیں ہی، ”چشم مشاق“ کے دو معنی بھی ہیں۔ ایک تو ”وہ آنکھ جو مشاق ہے“، اور دوسرے ”اس شخص کی آنکھ جو مشاق ہے“۔ پھر ”شوق“ کے اصل معنی ہیں ”دل کا کسی چیز کی طرف جھکاؤ“۔ چونکہ مہر بھی

کاغذ پر اترتی ہے (گویا جھکتی ہے) اور آنکھ کی مفت تو جھکنا ہے ہی اس لئے ”شوق“، ”مہر“ اور ”چشم“ میں مراعات الطیر ہے۔

۴/۶۳ اس مضمون کی بنیاد حکیم شفقائی کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے۔

حال آں مرغ چہ باشد کہ پس از گل ناچار
غنیچہ دل بہ خس و خار گلستاں بندو
(اس پرندے کا کیا حال ہوگا جو گل کے
چلے جانے پر اپنا غنیچہ دل گلستاں کے خس و
خار سے ناچار لگائے؟)

کوئی شک نہیں کہ بعض غیر ضروری الفاظ کے باوجود شفقائی کا شعر بہت خوب ہے، میر کو یہ مضمون اتنا اچھا لگا کہ انھوں نے اسے بار بار باندھا ہے:

چھاتی سراہ ان کی پاییز میں جنصوں نے
خار و خس چمن سے ناچار دل لگائے

(دیوان اول)

یہ ستم تازہ ہوا اور کہ پاییز میں میر
دل خس و خار سے ناچار لگا یا ہم نے

(دیوان اول)

یہ قیامت اور جی پر کل گئی پاییز میں
دل خس و خاشاک گلشن سے لگایا چاہئے

(دیوان دوم)

ان تینوں شعروں میں لفظ ”پاییز“ (بمعنی ”خزاں“) مشترک ہے۔ دوسرے اور تیسرے شعروں میں مضمون بھی مشترک ہے۔ پہلے شعر میں البتہ مضمون تازہ ہے، اور شفقائی کے شعر سے خاصا الگ بھی ہے، لیکن دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کمزور ہے، اور مصرع ثانی میں لفظ ”چمن“ کوئی بہت کار آمد

نہیں۔ ”پائیز“ میں تازگی ضرور ہے، لیکن بار بار استعمال نے اس کی ندرت کم کر دی۔ ان باتوں کے علی الرغم شعر زیر بحث میں نہ صرف مضمون شفا کی سے بڑھا ہوا ہے، بلکہ اس کا اسلوب بھی بالکل بے عیب اور الفاظ سب کے سب معنی خیز ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث، اور صرف ونحو کے ابہام کے باعث، کئی معنی ہیں۔ (صبا) کہیں سے گھومتی پھرتی آنکلی اور اس نے گل کا ذکر چھیڑا۔ جواب میں کہا گیا کہ اے صبا، اب ذکر گل کیا ہے؟ یا اے صبا، ذکر گل اب (اس وقت) کیا ہے (جب) کہ.... (۲) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اے صبا، اب گل کا ذکر کیا، اب تو یہ عالم ہے کہ.... (۳) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اب ہم کس منہ سے ذکر گل کریں، ہم تو استقامت میں اتنے کم تھے کہ ہم نے خزاں میں.... (۴) اے صبا، جب کہ خزاں میں ہم نے (دل کو، ناچار....) تو اے صبا، ذکر گل ہم کس سے کریں؟ (۶) اب گل کا ذکر کیا ہے؟ اب تو یہ عالم ہے اے صبا کہ ہم نے خزاں میں....

مندرجہ بالا تمام مغایہم میں یہ سوال پوشیدہ ہے کہ خس و خار سے دل لگا یا کیوں؟ ناچار ہی سہی، لیکن ایسا کیا کیوں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں (۱) یہ بات معلوم تھی کہ فصل گل دوبارہ آنے والی نہیں۔ (۲) فصل گل دوبارہ آتی یا نہ آتی، لیکن گل ہمارے ہاتھ نہ لگنا تھا، اس لئے ہم نے خس و خار ہی پر قناعت کی۔ (۳) ہم میں استقامت کی کمی تھی۔ گل نہ ملا، یا موسم گل گزر گیا، تو خس و خار سے دل لگا بیٹھے، (۴) عشق ہماری ضرورت ہے، گل نہیں تو خار ہی سہی، دل تو کہیں لگنا تھا۔ ظاہر ہے کہ چوتھے معنی کا امکان میر کے یہاں زیادہ ہے، لیکن بقیہ تین کو، یا ان میں سے کسی کو، ہم غلط یا نامناسب نہیں قرار دے سکتے۔

بنیادی طور پر یہ شعر دنیا کے جبر کا مضمون پیش کرتا ہے، کہ انسان زندہ رہنے اور بہتر کے بجائے کم تر سے معاملہ کرنے پر مجبور ہے، وہ نہ صرف معاملہ کرنے، بلکہ پھٹنے پھولنے پر بھی مجبور ہے، کیوں کہ ناچار سہی، لیکن خس و خار سے دل بہر حال لگ گیا ہے۔ اسی مضمون کو ادا کرنے کے لئے انگریزی کہاوت ہے کہ ”The good is the enemy of the best“۔ کیفیت اور معنی، دونوں اعتبار سے لاجواب شعر ہے۔

۵/۶۴۳ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) کسی کی ہمت نہیں ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہور وئے۔ (۲) بھلا وہ کون ہے جس میں یہ ہمت ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہور وئے؟ پہلے معنی کی رو سے شعر میں ایک طرح کی بے چارگی ہے، کہ ہر دم لہور وئے کی ہمت تو کسی میں نہیں ہے، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ دل کو دیدہ خون بار کے ساتھ ایک ربط سا ہے، جہاں دل (یعنی عشق کا ستایا ہوا دل، درد مند دل) ہوگا، وہاں دیدہ خون بار بھی ہوگا، جب تک دل دھڑکے گا، آنکھ میں لہو کھینچ کھینچ کر آتا رہے گا اور بہتا رہے گا۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے شعر میں ایک طرح کا طنطنہ اور عشق و دل کی فوج یابی کا مضمون ہے، کہ ایسی ہمت تو کسی میں نہیں کہ لہور وئے بس یہ عشق کا کمال ہے کہ اس نے دل اور دیدہ خون بار میں ایک ربط پیدا کر دیا ہے اور اس طرح ناممکن کو ممکن بنا دیا ہے۔

”اک ربط سا“ کی بے تکلفی اور سبک بیانی بھی خوب ہے۔ اس کے باعث مصرع اولیٰ میں جو بظاہر غیر ضروری جھنجھلاہٹ یا جند باتیت ہے، وہ کم ہو گئی ہے اور شعر میں گفتگو کا انداز آ گیا ہے۔ پھر ”دماغ“، ”دل“ اور ”دیدہ“ کی مراعات النظر بھی بہت دلچسپ ہے۔ بس ایک ذرا سی کمی شعر میں یہ ہے کہ لفظ ”ہجراں“ غیر ضروری معلوم ہوتا ہے اور یہ معنی پیدا کرتا ہے کہ ہجراں کے علاوہ اور حالتوں میں ہر دم لہور وئے کا دماغ ہوتا ممکن ہے۔ لیکن لفظ ”ہجراں“ اتنا بے محل بھی نہیں معلوم نہیں ہوتا، اگر مراد یہ لی جائے کہ ہجر ہے، اس میں اور بہت سے مصائب اور شدا ئد ہیں ہی، ان کو ہی سہارا مشکل ہے۔ یہاں یہ دماغ کسے کہ ہر دم لہور وئے؟

”دم“ (بمعنی ”خون“) اور ”لہو“ میں ضلع کا ربط بھی نظر میں رکھئے۔ اس اعتبار سے ”دم“ اور ”دل“ میں بھی رعایت ہے، کیونکہ دل میں خون ہوتا ہے۔ ”دم“ بمعنی ”طاقت، سکت“ لیجئے تو اس میں اور ”دماغ“ (بمعنی ”طاقت، سکت“) میں بھی ضلع کا ربط ہے۔

۶/۶۴۳ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) سب سے پہلے تو لفظ ”تہمت“ پر غور کیجئے۔ ”یہ جھوٹے الزام“ اور محض ”الزام“ دونوں معنی میں مستعمل ہے۔ لہذا ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم پر عشق کا جھوٹا الزام ہے، اور دوسرے معنی یہ کہ ہم پر عشق کا الزام ہے۔ نتیجہ بہر حال دونوں صورتوں میں ایک ہے، کہ ہم سزائے موت کے لائق ٹھہرائے گئے ہیں۔ پھر ”وادئ“ کو دیکھئے۔ ”آبادئ“ کا ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اس میں لطف

تو ہے ہی، لیکن معنوی نکتہ یہ ہے کہ ”وادی“ میں تنگی کا احساس ہے، جب کہ اس موقع کے لئے مناسب دوسرے لفظ ”صحرا“ میں فراخی کا احساس ہے۔ یعنی شہر کی آبادی ہمارے لئے ویرانی کے برابر تو ہے ہی، لیکن اس میں قید اور تنگی کی بھی کیفیت ہے۔ گویا وہ شخص جس پر عشق کا الزام ہے، شہر اس پر تنگ ہو گیا ہے۔ ”سزاوار“ کے لفظ سے ذہن سزائے موت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ مناسب حال ہے، لیکن معر کے کا لفظ ”خون“ ہے، کیوں کہ اس فقرے (”خون کے سزاوار“) کے معنی صرف ”سزائے موت کا مستحق“ نہیں، بلکہ ”مارے جانے، قتل ہونے کا مستحق“ ہیں۔ یعنی جس شخص پر عشق کا الزام ہے وہ اس لائق ہے کہ اس کو مار ڈالا جائے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ اس پر مقدمہ چلے، گواہیاں گذریں، فتویٰ یا فیصلہ دیا جائے کہ یہ واجب القتل ہے۔ اس کا خون حاکم پر مباح ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ ”تہمت عشق“ سے کیا مراد ہے؟ اگر اس سے محض ”عشق کا الزام“ مراد ہے، تو نکتہ محض یہ نکلتا ہے کہ عشق سے دنیا اس قدر خوف کھاتی ہے کہ اگر کسی پر عشق کا الزام لگ جائے، جھوٹا ہی سہی، تو وہ خون کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔ یہ نکتہ خوب ہے، لیکن اس کی بنیاد معمولی سے مبالغے پر ہے اور اس کی معنویت محدود ہے۔ فرض کیجئے ”عشق“ سے مراد اعلائے کلمۃ الحق ہے، کیونکہ حق بات وہی کہے گا جو اس کا عرفان رکھتا ہو۔ اور عرفان حق بے عشق حاصل نہیں ہوتا۔ اس مفہوم کی رو سے عشق کی تہمت والوں سے وہ لوگ مراد ہیں جن میں امام حسینؑ، اور مسلم بن عقیلؓ، امام حسینؑ کے پرپوتے زید شہیدؓ اور امام حسنؑ کے پرپوتے محمد نفس زکیہؓ اور ان کے بھائی محمد نفس رضیہؓ سرفہرست ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے کلمۃ حق بلند کیا اور لوگوں نے انہیں اس لئے تنہا چھوڑ دیا کہ وہ اعلائے کلمۃ الحق کی بنا پر خون کے سزاوار ٹھہرے تھے۔ امام حسینؑ اور حضرت مسلم بن عقیلؓ اور ان کے پسران کا واقعہ اکثر لوگوں کو معلوم ہے۔ زید شہیدؓ، محمد نفس زکیہؓ اور ان کے بھائی کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ انہوں نے حق کی خاطر خدوج کیا، لیکن جب معر کے کا وقت آیا تو ان کے سب نام نہاد جاں نثاران کو موت کا مقابلہ کرنے کے لئے اکیلا چھوڑ کر بھاگ نکلے۔ جو تنہائی ان حضرات پر گذری اس کا اندازہ عام لوگ نہیں لگا سکتے۔ کون صحبت رکھے ہے خون کے سزاوار کے ساتھ جیسا قول بھی مشکل ہی سے اس کیفیت کو ادا کرتا ہے۔

یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ تنہائی ہر عارف اور ہر عاشق کا مقدر ہوتی ہے۔ حضرت نظام الدین اولیا فرمایا کرتے تھے کہ جو میرے دل پر گذرتی ہے اس کا اندازہ کوئی نہیں کر سکتا۔ لہذا عاشق

اگر خون کا سزاوار نہ بھی ٹھہرایا جائے، تو بھی وہ خود کو اس قدر اکیلا محسوس کرتا ہے گویا اس کے آس پاس کوئی نہ ہو، اور وہ بہستی میں نہیں بلکہ صحرا میں جی رہا ہو۔

شعر کا شکم اگرچہ واحد حاضر کے صیغے میں ہے، لیکن پھر بھی لہجے میں خود ترحی بالکل نہیں بلکہ المیہ کا وقار غالب ہے، لا جواب شعر بہا ہے۔

دیوان دوم

ردیفہ

۳۶۵

کیا کہئے کیوں کے جانیں بے پردہ جاتیاں ہیں
اس معنی کا بھی ہوگا اظہار رفتہ رفتہ

۳۶۵/۱ اس شعر پر ۳/۳ یا ۳/۳ آنا لازمی ہے، لیکن دونوں میں تھوڑی سی مشابہت کے علاوہ بہت سا فاصلہ بھی ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ۳/۳ میں جانوں کے جانے کی وجہ (ہزارہم سہی) بیان کر دی ہے کہ نہ عشق کو صرفہ ہے اور نہ حسن کو تکلف ہے، لہذا ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں۔ شعر زیر بحث میں ایک اور ہی طرح کا معنی ہے کہ لوگ کھلے عام سر بازار کیوں جان دیتے ہیں؟ یا لوگوں کی جانیں سر عام کیوں چلی جاتی ہیں (اور کوئی روکتا نہیں)۔ یا پھر، لوگ اس طرح کیوں مرتے ہیں کہ ان کی موت کا راز کھل جاتا ہے؟ ”کیوں کے“ کو ”کس طرح“ کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ بے پردہ (یعنی معشوق پر ظاہر کر کے، اس کو بتا کر) کس طرح مرتے ہیں، یہ بات اس وقت بتانے کی نہیں ہے۔ جب وقت آئے گا تو یہ بات بھی ظاہر ہوگی۔ اس مفہوم میں ۴/۶۰ کی بازگشت ہے، کہ ہم جب چاہیں، جہاں چاہیں، رک کر مر جائیں۔

دونوں صورتوں میں منظر نامہ پر اسرار اور تھوڑا ہر اس آگیاں اور درد آلود ہے، کہ لوگ بھری محفل میں، سب کے سامنے، جان دیے دے رہے ہیں، یا معشوق کے جور سے اس قدر تنگ ہیں، یا اس پر اس شدت سے مرتے ہیں، کہ اس کی آنکھوں کے سامنے گر کر کر مر رہے ہیں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے، یا کس

طرح ممکن ہوتا ہے۔ یہ بات ظاہر نہیں کی، لیکن یہ ضرور کہا کہ رفتہ رفتہ یہ بات کھل جائے گی۔ کون اس بات کو کھولے گا، اس کی بھی وضاحت نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ بات کھل جائے گی۔ گویا اس کا اپنے آپ اور اپنے وقت پر کھلنا بھی اسی قانون کے ماتحت ہے جس کے تحت لوگوں کی جانیں جاتی رہتی ہیں۔ مصرع ثانی میں ”بھی“ کا لفظ بظاہر بھرتی کا ہے، لیکن دراصل معنی خیز ہے۔ دنیا میں اور بہت سی باتیں ہیں جن کا اسرار ہم پر ظاہر ہو چکا ہے۔ یہ راز بھی اپنے وقت پر ظاہر ہو گا یا پھر یہ کہ بہت سے اور بھی اسرار ہیں جو فو رانیا دفعہ نہیں بلکہ رفتہ رفتہ بالترتیب ظاہر ہوئے ہیں۔ جانوں کے کھلے بندوں جانے کا راز بھی اسی طرح بالترتیب کھلے گا۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ یہ راز کب کھلے گا؟ تو اس بات کو دیکھتے ہوئے کہ ابتدائے آفرینش سے لوگ بے پردہ مرتے چلے جا رہے ہیں اور اب بھی اس کا راز ظاہر ہونے کا کوئی امکان نہیں، مصرع ثانی میں انسان کی صورت حال پر ایک طنز بھی ہے، کہ وہ ان قوتوں کے ہاتھ میں اسیر ہے جو اس کے قیاس و ادراک کے باہر ہیں۔ جو کچھ وہ قوتیں چاہتی ہیں، انسان وہی کرتا ہے اور شاید سمجھتا بھی نہیں کہ وہ آزاد فاعل نہیں ہے۔ اس نقطہ نظر سے دیکھئے تو حافظ کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی وہ طوطی جو استاد ازل کی سکھائی ہوئی چیز رٹ رہا ہے، مجبور محض ہے۔ وہ میکا کی طور پر ایک وظیفہ ادا کر رہا ہے۔ اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ جو الفاظ وہ اس قدر جوش و خروش سے دہرائے چلا جا رہا ہے، ان کے معنی کیا ہیں۔ حافظ۔

در پس آئینہ طوطی صفتم داشته اند

انچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم

(انھوں نے مجھے طوطی کی طرح

آئینے کے پیچھے رکھ چھوڑا ہے۔

استاد ازل نے جو کچھ بتایا ہے میں

اسی کو دہرا رہا ہوں۔)

یہ مطلع کے فوراً بعد کا شعر ہے۔ دونوں شعر مربوط معلوم ہوتے ہیں۔ مطلع ملاحظہ ہو۔

بارہا گفتم ام و بار دگر می گویم

کہ من دل شدہ ام نہ بہ خود می گویم

(میں کئی بار کہہ چکا ہوں اور اب پھر
کہتا ہوں کہ میں، جس کا دل گم ہو گیا ہے،
اس راہ پر از خود نہیں دوڑ رہا ہوں۔)

میر کے یہاں جو بات بین السطور میں ہے اسے ہم حافظ کے یہاں عیاں دیکھ سکتے ہیں۔
اد پر ی سطح پر میر کے شعر میں المیہ اسرار ہے۔ اگر یہ فرض کریں کہ مصرع اولیٰ کے سوال کا جواب اس شخص کو
معلوم ہے جو کہ پورے شعر کا متکلم ہے، تو بات میں طنز کا پہلو بھی آ جاتا ہے کہ کچھ لوگ اسرار کے محرم ہیں،
لیکن بتاتے نہیں۔

۳۶۶

۱۰۱۰

پیدا نہیں جہاں میں قید جہاں سے رستہ
مانند برق ہیں یاں دے لوگ جستہ جستہ

پائے حنائی اس کے ہاتھوں ہی پر رکھے ہیں خوش آنا = پسند آنا
پر اس کو خوش نہ آیا یہ کار دست بستہ کار دست بستہ = وہ کام جو
بہت مشکل ہو، ہر ایک سے بن نہ آئے

شہر چمن سے کچھ کم دشت جنوں نہیں ہے
یاں گل ہیں رستہ رستہ واں باغ دستہ دستہ = پھولوں کا مجموعہ،
مکند گل

۳۶۶/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دلچسپ ہے۔ پہلی نظر میں لگتا ہے شعر دولت ہے، اور مصرع اولیٰ میں
”جہاں“ کی تکرار بھی بے فائدہ معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دونوں باتیں غلط ہیں۔ پہلے ”جہاں“ پر غور کیجئے۔
”پیدا نہیں جہاں میں“ کے معنی ہیں ”اس دنیا میں پیدا (یعنی ظاہر) نہیں۔ دکھائی نہیں دیتا۔“ دوسری بار
”جہاں“ کو اگر بالکسر پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں ”روزگار، زمانہ“ اور اگر اسے بالفتح پڑھیں تو یہاں
اس کے معنی ہیں ”مال و اسباب دنیا“ (ان دونوں معنوں کے لئے ملاحظہ ہو ”عش اللغات۔“) لہذا
مصرعے کے معنی ہوئے ”اس دنیا میں مال و اسباب دنیا کی قید سے چھوٹنے کی راہ نہیں دکھائی دیتی۔“ یعنی
انسان جب تک دنیا میں ہے، علائق دنیا سے آزاد نہیں ہو سکتا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ جناب برکاتی نے ”جستہ جستہ“ کے معنی لکھے ہیں ”کم کم،
گنے چنے“ یہ معنی درست نہیں، اور یہاں مناسب بھی نہیں۔ ”جستہ جستہ“ یہاں تکرار براے اشتداد ہے،
یعنی ”بہت زیادہ جستہ“ اور ”جستہ“ مصدر ”جستن“ سے اسم ہے، بمعنی ”اچھلا ہوا، آزاد، رہا شدہ“ وغیرہ۔
جیسا کہ غالب کے مصرعے میں ہے ع

بے تکلف اے شرار جتہ کیا ہو جائیے

برق کی صفت ”جستن“ لاتے ہیں، برق چندہ اور برق جتہ بھی کہتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بجلی تڑپ کر ادھر سے ادھر نکل جاتی ہے، ہاتھ نہیں آتی۔ دنیا کے لوگ بھی اسی طرح ہیں کہ سارے جہان میں مارے مارے پھرتے ہیں، لیکن ان کو راستہ نہیں ملتا۔ لطف یہ ہے کہ جستن، جو برق کی آزادی کی دلیل ہے، اسی کو اہل جہاں کے قید ہونے کا ثبوت ٹھہرایا ہے عمدہ شعر ہے۔

۳۶۶/۲ یہ شعر بھی سبک ہندی اور میر و غالب کے اس خاص اسلوب کا نمونہ ہے کہ استعارے یا محاورے کو لغوی معنی میں باندھ کر استعارہ معکوس پیدا کیا جائے۔ ”کار دست بستہ“ کے جو معنی میں نے حاشیے میں لکھے ہیں وہ ”بہارِ عجم“ سے ماخوذ ہیں۔ سند میں علی قلی سلیم کا شعر دیا ہے

نہ شد درست بہ ہندوستان شکستہ ما

نماز بود درو کار دست بستہ ما

(ہندوستان میں ہمارا ٹوٹا ہوا کام نہ بنا

یہاں تو نماز پڑھنا ہی ہمارا کار دست بستہ

ہے۔)

اس کی تشریح میں خان آرزو نے لکھا ہے کہ اہل ایران جو شیعہ تھے، ہاتھ چھوڑ کر نماز پڑھتے تھے۔ لیکن ہندوستان آکر وہ خفیوں کے طریقے سے ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے لگے تھے۔ لہذا علی قلی سلیم کے شعر میں نماز پڑھنا ”کار دست بستہ“ ہے۔ یعنی سلیم نے بھی استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ سلیم اور میر دونوں کے شعروں میں مزید خوبی یہ ہے کہ استعاراتی معنی بھی مناسب ہیں۔ سترہویں صدی کے ہندوستان کو غیر اسلامی ملک فرض کر کے کہہ سکتے ہیں کہ یہاں نماز پڑھنا بڑا کار مشکل انجام دینا ہے۔ اور اگر خان آرزو کی تشریح کو مد نظر رکھا جائے تو ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے کو کار دست بستہ کہنا دوہرا لطف رکھتا ہے۔ میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کے حنائی پاؤں ہاتھوں پر اٹھائے رکھے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ کام آسان نہیں، بڑی ہمت کا کام ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ جب کسی کے پاؤں کو اپنے ہاتھوں پر رکھ لیا جائے تو ہاتھ بندھ ہی جائیں گے (یعنی دست بستہ ہو جائیں گے۔)

میر کے شعر میں ”حنائی“ اور ”بسن“ میں ضلع کا ربط ہے، کیونکہ حنا کے لئے ”بستن“ کا محاورہ لاتے ہیں۔ پھر یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کے حنا بستہ پاؤں کو ہاتھوں میں اٹھائے رکھنے کی کئی دجہیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) یہ خیال ہے کہ مہندی خراب نہ ہو جائے، زمین پر پاؤں پڑے گا تو لامحالہ خراب ہوگی۔ (۲) مہندی لگی ہونے کے باعث معشوق چلنے سے معذور ہے، لہذا یہ موقع پابوسی اور پاؤں کو ہاتھوں میں لے کر کیچے سے لگانے کے لئے بہت مناسب ہے۔ مہندی رچ کر پاؤں دھوئے جا چکے ہیں۔ اتنے حسین پاؤں کو دیکھ کر انھیں ہاتھوں پر رکھ لیا ہے۔

خوب شعر ہے، حالانکہ یہ بات تقریباً یقینی ہے کہ یہ صرف ”کار دست بستہ“ کو نظم کرنے کے لئے کہا گیا ہے۔ وہی بود لیروالی بات یاد آتی ہے کہ وہ اپنے پسندیدہ الفاظ کو سینت سینت کر رکھتا تھا کہ شعر کے وقت کام آئیں گے۔ ہمارے اردو والے لیکن اب بھی یہی سمجھے بیٹھے ہیں کہ شعر الفاظ کی خاطر نہیں بلکہ ”جذبے“ کی خاطر کہا جاتا ہے۔ چنانچہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو میر اور دوسرے کلاسیکی شعرا کے اس عمل کو ناپسند کرتے ہیں کہ وہ لفظ نظم کرنے کی خاطر بھی شعر کہہ دیا کرتے تھے۔ لطف یہ ہے کہ ہمارے نقادوں کے مقتدا، یعنی اہل مغرب، بھی اب اس بات کو مان گئے ہیں۔ چنانچہ والیری (Valery) کہتا ہے کہ نظم کو صادر (Execute) کرنا ہی نظم ہے۔ (یعنی نظم فن پارے کے باہر نہیں ہے۔) اور ہلیگل (F. Schlegel) کہتا ہے کہ شاعری ایسی جمہوریت ہے جس کا ہر رکن آزاد شہری ہے اور اپنے ووٹ دینے کا حق ہے۔ (یعنی شعر میں ہر لفظ اہم ہوتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ وہ لفظ کس جگہ سے آیا ہے۔) آج مغربی تنقید میں انھیں خیالات کا بول بالا ہے۔ آج وہاں اس بات پر اصرار ہے کہ اپنی روایت کے باہر کوئی کلام شاعری ہو ہی نہیں سکتا۔ روایت ہی ہم کو بتاتی ہے کہ ہم کس کلام کو شعر مانیں اور کس کو نہ مانیں فرینک کرموڈ (Frank Kermode) کا قول ہے کہ ہر ادبی متن شاعر کے تجربے کو انھیں چیزوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے جو زمانہ تحریر اور مقام تحریر کی نظر میں ادب کہلاتی ہیں۔ لہذا اگر میر کی شعریات میں اس بات کی گنجائش تھی کہ الفاظ کو نظم کرنے کی غرض سے شعر بنایا جائے تو ہم برامانے والے کون ہوتے ہیں؟ ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ جس روایت کی رو سے شعر کہا گیا ہے اس کی روشنی میں وہ کامیاب ہے کہ نہیں۔ اس زاویہ نظر سے دیکھیں تو میر کا شعر نہ صرف کامیاب، بلکہ بہت کامیاب ہے۔ اور اگر ہم اس روایت کو سمجھ گئے ہیں تو شعر ہمارے لئے بامعنی اور پر لطف ہو جائے گا۔

۳۶۶/۳ شہر اور دشت جنوں کی برابری کا مضمون خوب ہے، اور اس کی دلیل بھی پکی اور مکمل ہے، کہ اگر شہر میں جگہ جگہ باغ لگے ہوئے ہیں تو دشت میں بھی قدم قدم پر پھول کھلے ہوئے ہیں۔ جناب برکاتی نے ”رستہ رستہ“ کے معنی ”صف بہ صف، قطار اندر قطار“ لکھے ہیں۔ حالانکہ ان معنی کا کوئی عمل نہیں۔ انھوں نے کوئی سند یا حوالہ بھی نہیں دیا ہے۔ درحقیقت ”رستہ رستہ“ بمعنی ہر راستے پر، ہر طرف ہے۔ یہ اردو کا خاص انداز ہے۔ اس طرح کے فقرے عام ہیں۔ گلی گلی (= ہر گلی میں)، کوچہ کوچہ (= ہر کوچہ میں) گھر گھر (= ہر گھر میں) وغیرہ

گلی گلی مری یاد بھی ہے پیارے رستہ دیکھ کے چل
مجھ سے اتنی نفرت ہے تو میری حدوں سے دور نکل

(ناصر کاظمی)

کوچہ کوچہ کاٹتے پھرتے ہیں یادوں کا لکھا
دل کو جانے کیا تری رسوائیاں سمجھا گئیں

(زبیر رضوی)

پیالہ ہے چشم شوق کا پتلی کے ہاتھ میں
مشتاق دید پھرتی ہے گھر گھر نگاہ شوق

(ناخ)

”دستہ دستہ“ کے معنی جناب برکاتی نے ”جگہ جگہ، بہم، ایک جگہ، ساتھ ساتھ“ لکھے ہیں۔ یہ معنی بھی فقرے کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ”دستہ دستہ“ اسی قسم کا اشتہادی فقرہ ہے جس طرح کا ”جستہ جستہ“ (اس غزل کے مطلع میں) ہے۔ ”دستہ“ کے معنی کئی ہیں۔ لیکن یہاں دو معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گلدستہ (۲) پھولوں کی کیاری۔ لہذا ”دستہ دستہ“ کے معنی ہوئے ”بہت زیادہ پھول، کثرت سے گلدستے اور کیاریاں۔“ ”لغت نامہ و متدا“ میں ”دستہ دستہ“ کا اندراج الگ سے کیا ہے اور معنی یہی لکھے ہیں کہ پھولوں کی کثرت، گنبد گل۔

آخری مسئلہ یہ ہے کہ شہر میں تو باغ اور کیاریاں وغیرہ ہوتی ہیں، لیکن دشت جنوں کے بارے میں کیوں کہا کہ یاں گل ہیں رستہ رستہ؟ اس کا جواب لفظ ”جنوں“ میں ہے، کہ دیوانے سر پھوڑتے ہیں،

خود کو زخمی کرتے ہیں پا پیادہ پھرتے ہیں اور کف پا کو خون آلود کرتے ہیں۔ ان کا خون جگہ جگہ گرتا اور نکلتا ہے، جس سے راستوں کے فرش گل ہو جانے کا سماں پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ غالب نے اس پیکر کو لے کر لا جواب شعر کہا ہے۔

زمیں کو صفحہ گلشن بنایا خوں چکانی نے

چمن بالیدنی با از رم نچید ہے پیدا

ایک بات یہ بھی ہے کہ ”گل“ بمعنی ”داغ“ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جگہ جگہ خون کا داغ ہے۔ اس صورت میں پھر وہی استعارہ معکوس ہے کہ ”گل“ کی استعاراتی کیفیت بھی برقرار رکھی ہے اور اس کے لغوی معنی کو بھی استعمال کر لیا۔

۳۶۷

بود نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر
دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

کیا ہے دیکھو ہو جو ادھر ہر دم
اور چتون میں پیار سا ہے کچھ

۱۰۱۵

۳۶۷/۱ صوفیانہ اصطلاحوں کے طور پر ”بود“، ”نہ بود“ اور ”نمود“ کی وضاحت کے لئے ملاحظہ ہو
۲۳۶/۵، اور ”صورت“ کی تشریح کے لئے ملاحظہ ہو ۲۲۲/۱۔ ”صورت“ پر مزید بحث کے لئے
۲۵۶/۳ اور ۲۶۱/۳ ملاحظہ کریں۔ شعر زیر بحث میں ”بود“ اور ”صورت“ کے صوفیانہ معنی پس منظر میں
ہیں۔ اور شعر کی خوبی اس بات میں ہے کہ یہاں ”بود“ اور ”صورت“ اپنے عام معنی میں صرف ہوئے
ہیں، لیکن مضمون نیا ہے (”بود“ = ”ہستی، اوقات، حیثیت“ اور ”صورت“ = ”وہ جو ادراک میں آئے،
ظاہری شکل۔“) مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

بود آدم نمود شبیم ہے
ایک دو دن میں پھر ہوا ہے یہ

(میر، دیوان اول)

رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے
نبض بیمار وفا دود چراغ کشتہ ہے

(غالب)

ان کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ گھر کی صورت

(حالی)

ان معنی کی رو سے ایک نکتہ تو شعر میں یہ ہے کہ بظاہر ”صورت“ کو نقش و نگار سے مناسبت ہے، اور ”بود“ کو ”اعتبار“ سے، لیکن یہاں الٹا کہا ہے اور سامنے کی مناسبت کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی گہری مناسبت ہے جس کی طرف ہمیں متوجہ ہونا چاہئے۔ دوسری بات یہ کہ شعر کی نحوی ترکیب ایسی ہے کہ ایک سے زیادہ قراءتیں ممکن ہیں۔

(۱) بود؟ نقش و نگار سا ہے کچھ

صورت ؟ اک اعتبار سا ہے کچھ

(۲) بود، نقش و نگار سا ہے کچھ

صورت، اک اعتبار سا ہے کچھ

(۳) بود، نقش و نگار ، سا ہے کچھ

صورت، اک اعتبار، سا ہے کچھ

ان مختلف قراءتوں سے معنی تو بہت نہیں بدلتے، لیکن شعر کو پڑھنے کا لہجہ ضرور بدل جاتا ہے۔ اب معنی پر غور کیجئے۔ کسی شے کی ہستی (ہستی انسانی، دنیا، کائنات) کے بارے میں کہا جا رہا ہے کہ یہ نقش و نگاری ہے۔ نقش و نگار کی پہلی صفت ان کی رنگینی، دل فریبی، اور سطحیت ہے (کیوں کہ نقش و نگار کسی چیز پر بنائے جاتے ہیں)۔ نقش و نگار کی دوسری صفت ان کا عارضی ہونا ہے۔ نقش و نگار کو رنگ سے بناتے ہیں اور رنگ چاہے معدنیاتی ہو، مثلاً روغن، کیسائی، اور چاہے نباتاتی ہو، مثلاً رنگ حنا، وہ بہر حال عارضی ہوتا ہے۔ لہذا نقش و نگار عارضی بھی ہوتے ہیں اور دل کش بھی۔ لہذا نقش و نگار میں انھیں کا دل پھنستا ہے جو عقل و دانش سے پوری طرح بہرہ ور نہ ہوں۔ سنائی نے کیا خوب کہا ہے۔

ہمہ اندرز من بہ تو نیست

کہ تو طفلی و خانہ رنگینست

(میری نصیحت تجھ کو بس اتنی ہے، کہ تو بچہ

ہے اور (تیرا) گھر رنگین۔

اس کے سامنے جگر صاحب کا شعر اپنی ساری روانی اور نفسی کے باوجود محض معلما نہ لفاظی معلوم ہوتا ہے۔

یہ فریب جلوہ ہے سر بسر مجھے خوف ہے دل بے خبر
کہیں جم نہ جائے تری نظر انھیں چند نقش و نگار پر

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ کائنات یا انسانی وجود کی ہستی و حیثیت محض یہ ہے کہ اس میں دلکشی تو ہے، لیکن یہ محض عارضی اور اوپری دلکشی ہے۔ خود ہستی ہی عارضی، نقش و نگار کی طرح اصل وجود سے عاری ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ بھی یقینی نہیں کہ یہ نقش و نگار ہی ہے، کیوں کہ کہا یہ گیا ہے کہ یہ نقش و نگار سی کچھ ہے۔ یعنی اس کی اصل حیثیت نہیں معلوم، یہ نقش و نگار سی کچھ چیز ہے۔ یہاں معنی کی ایک اور جہت پیدا ہوتی ہے۔ طبعی وجود اور طبعی کائنات اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن ہم اس کا ادراک کر سکتے ہیں، اس کو چھو سکتے ہیں۔ یہاں اسے ”نقش و نگار سا کچھ“ بتایا جا رہا ہے۔ یعنی متکلم ان چیزوں کو اتنی دور سے دیکھ رہا ہے کہ وہ اسے محض دھندلی، نیم واضح، اور غیر یقینی معلوم ہو رہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے یہ شعر تشلیک کی منزل سے نہیں بلکہ ترک دنیا کی اس منزل پر پہنچ کر کہا گیا ہے جہاں اشیاء وجود معلوم ہونے لگتی ہیں۔

دوسرے مصرعے میں لفظ ”اعتبار“ توجہ طلب ہے۔ ”اعتبار“ کا بنیادی مفہوم ہے ”عبرت حاصل کرنا، سبق حاصل کرنا۔“ اس سے ہم لوگوں نے ”قیاس“، ”بھروسہ“، ”ساکھ“، ”یقین“ وغیرہ معنی بنائے۔ نکتہ یہ ہے کہ ”اعتبار“ وہ چیز ہے جو آپ خود کرتے ہیں، یعنی یہ ذاتی عمل ہے۔ کسی چیز سے عبرت یا سبق حاصل کر کے آپ یہ نتیجہ نکالیں کہ یہ بھروسے کے قابل ہے، یا کچھ اور قیاس کریں، آپ کا فیصلہ بہر حال موضوعی ہوگا۔ لہذا یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی چیز ہو، لیکن آپ اس کو نہ مانیں اور کہیں کہ اس کا اعتبار نہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”بچے کی گواہی کا اعتبار نہیں“، یا ”اتنی بڑی مقدار میں دو چار کی کمی بیشی کا اعتبار نہیں۔“ پہلے جملے کے معنی یہ نہیں کہ بچہ جھوٹ بولتا ہے، اور دوسرے جملے کے معنی یہ نہیں کہ دو چار کی کمی بیشی پر بھروسہ نہیں کیا جاسکتا۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ بچے کی گواہی، گواہی نہیں (یعنی وجود نہیں رکھتی) اور دو چار کی کمی بیشی کو کمی بیشی نہ کہیں گے (یعنی اس کا وجود نہیں)۔ لہذا شعر زیر بحث کے مصرع

ثانی کا ایک مفہوم یہ ہے کہ جو صورتیں ہم کو نگاہ ظاہر سے نظر آتی ہیں وہ محض (convention) ہیں۔ ہم چاہیں تو ان کے وجود کو مانیں، اور چاہیں تو نہ مانیں۔ ایک معنی یہ ہیں کہ بس ہم نے بھروسہ کر لیا ہے کہ صورتیں ہیں، یا ویسی ہی ہیں جیسی وہ نظر آ رہی ہیں۔ ردیف کا کرشمہ یہاں بھی ہے، محض ”ساہے کچھ“۔ امید ہے اب یہ بات بھی واضح ہو گئی ہوگی کہ سامنے کی مناسبتیں میر نے کیوں ترک کیں اور شعر کو بصورت موجودہ کیوں لکھا۔ اور یہ تو واضح ہی ہے کہ روزمرہ استعمال میں آنے والے لفظوں کا جادو جگانا کوئی میر سے سیکھے۔

۲/۳۶۷ ”مہلت“ کو اردو میں عام طور پر ”فرصت، چھٹی“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن اس کے اصل معنی ہیں (۱) آہستگی، سستی اور (۲) زمانہ۔ میر کا کمال خلاق ہے کہ زیر بحث شعر میں سب معنی مناسب ہیں، کیوں کہ عمر انسانی میں یہ سب صفات موجود ہیں، ”انتظار“ کے لفظ کو اکیلا چھوڑ کر امکانات کی دنیا رکھ دی ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مہلت کو انتظار کہنا نا در بات ہے۔ مہلت عام طور پر مختصر معلوم ہوتی ہے اور انتظار عام طور پر لمبا معلوم ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر انتظار کی گھڑیاں کالے نہیں کشتیں تو شعر کا مطلب یہ ہے کہ عمر کاٹنے نہیں کٹ رہی ہے، بڑی مشکل اور بھاری لگ رہی ہے۔ لہذا عمر اگر فرصت ہے تو صرف اس لئے ہے کہ اسے بڑی مشکل اور تکلیف سے کاٹا جائے، اس طرح، کہ طوالت اور بھی زیادہ معلوم ہو۔

اب یہ غور کرنا ہے کہ عمر کی مہلت کس کے انتظار کے واسطے ہے؟ سامنے کی بات تو یہ ہے کہ موت کا انتظار ہے یعنی ہم پیدا ہوتے ہی انتظار شروع کر دیتے ہیں کہ کب مریں اور کب یہ مجدد، بے لطف زندگی ختم ہو۔ یا موت کا انتظار اس وجہ سے کرتے ہیں کہ جہاں سے آئے ہیں وہاں واپس جانے کی تمنا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ کسی معشوق کا انتظار ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ لوگ ہوش سنبھالتے ہی کسی انقلاب، کسی زبردست تبدیلی حال کا انتظار شروع کر دیتے ہیں۔ اقبال ع

دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

لہذا ”انتظار ساہے کچھ“ میں کثرت سے امکانات ہیں۔ پورے شعر پر خفیف سی محزونی اور

دور تک پھیلی ہوئی اداسی ہے لیکن یہ اداسی کم بختی کی نہیں، بلکہ ایسے شخص کی ہے جس نے دنیا دیکھی اور برقی ہے اور عقل و تجربے کی گہرائی جسے حاصل ہے۔ خود زحی کا تو خیر شائبہ تک نہیں۔

”دیکھو“ اور ”انتظار“ میں ضلع کا لطیف ربط ہے، کیوں کہ ”انتظار“ کے ساتھ ”دیکھنا“ (انتظار دیکھنا) مستعمل ہے۔

یہ شعر مطلع کے فوراً بعد ہے اور صحیح معنی میں حسن مطلع، کہ ایسے زبردست مطلع کے بعد تو اچھے اچھوں کی سانس ٹوٹ جاتی، اور یہاں یہ عالم ہے کہ اسی روانی اور آہستگی سے مطلع کے برابر، بلکہ مضمون میں اس سے بہتر شعر کہہ دیا۔ اگر قاری متوجہ نہ ہو تو دونوں شعر سر پر سے گزر جائیں۔

۳۶/۳۷ یہ مضمون خوب ہے کہ معشوق کی چتون میں پیار بھی ہے اور وہ بار بار متکلم کی طرف دیکھتا بھی ہے۔ لیکن اس بات سے متکلم کو خوشی نہیں، بلکہ ایک طرح کی تشویش ہے، کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ یا اس کا نتیجہ کیا ہونے والا ہے؟ ملاحظہ ہو ۴۳/۳۴ جہاں معشوق کی پریشاں موئی عاشق کے لئے آوارہ گردی کا اشارہ ہے۔ شعر زیر بحث میں معشوق ذرا پر اسرار اور ناقابل فہم سا ہے۔ اس کی باتیں اور کنائے مصلحتیں اور طرز گزاریاں (strategies) ٹھیک سے سمجھ میں نہیں آتیں۔ ممکن ہے غالب نے بھی یہاں سے فیضان حاصل کیا ہو۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید

پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

لیکن غالب کے یہاں وجد اور خوشی سے پھولا نہ سانا (exultation) ہے، جب کہ میر کے یہاں تشویش اور تردید ہے، یا پھر متکلم اس قدر ناتجربہ کار ہے کہ سمجھتا ہی نہیں کہ معشوق پیار بھری چتون سے مجھے بار بار کیوں دیکھ رہا ہے۔ اس کے برخلاف جرأت کا متکلم اور معشوق، دونوں آسانی سے سمجھ میں آ جاتے ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کی دنیا چھیڑ چھاڑ (flirtation) اور لگاؤ کی ہے، عشق کے تضادات اور اہام نہیں۔

گر چہ ایسا نہیں ہے تم نے دل

مسکراتے ہو کیوں ادھر کو دیکھ (جرأت)

بقول محمد حسن عسکری، یہ سوال میرے یہاں اکثر اٹھتا ہے کہ عشق بہ یک وقت رحمت اور
 مصیبت کیوں ہے؟ دیوان اول میں تننا بھی کی ہے کہ معشوق ہماری طرف دیکھے ۔
 گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو
 آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

۳۶۸

یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ
دعویٰ = جھگڑا

۳۶۸/۱ مصرع اولیٰ سے ملتے جلتے پیکر اور اسلوب کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۸/۴ ممکن ہے اس
اسلوب پر حافظ کا کچھ اثر ہو۔

تو ترحم نہ کنی برمن بیدل دامن
ذاک دعویٰ و هاننت و تلک الایام
(مجھ بیدل پر تیرا رحم نہ ہوگا، یہ میں جانتا ہوں۔
یہ میرا دعویٰ ہے، یہ تو، اور یہ زمانے۔)

اس میں شک نہیں کہ حافظ کا مصرع ثانی انتہائی شگفتہ اور رواں ہے، اور پھر اس بات نے، کہ
وہ نہایت بے ساختگی سے عربی میں نظم ہوا ہے، اس کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ لیکن حافظ کے یہاں معنی کا
کوئی خاص لطف نہیں۔ میر نے بات ادھوری چھوڑ کر معنی اور اسلوب دونوں میں لطف پیدا کیا ہے۔ ان کا
مصرع ثانی بھی مصرع اولیٰ کی طرح ڈرامائی ہے۔ قائم نے میر کے بعض الفاظ اور ان کے دروہست کو
دہرایا ہے، لیکن بات بالکل سطحی رہ گئی۔

یہ طشت و تیغ یہ ہم کشتنی درنگ ہے کیا
یوں ہی مزاج میں آئے اگر تو بہتر ہے

جب کہ حافظ کا مصرع اولیٰ بس کام چلانے بھر کا ہے، اس میں کوئی توجہ انگیز بات نہیں۔

”دعویٰ“ میر کے شعر میں اپنے عام معنی کے علاوہ ”جھگڑا، تقاضا، الزام“ کے معنی میں بھی
استعمال ہوا ہے۔ ”ظالم“ کا لفظ مناسبت کا شکار ہے، کیونکہ یہ معشوق کی صفت (ظلم کرنے والا) کے طور پر

بھی درست ہے، اور تعریفی یا پرورد، پر جوش (Passionate) کلمہ مخاطب کے طور پر بھی درست ہے۔

اگر ”ظالم“ کے بجائے کوئی اور لفظ رکھیں تو مصرع کا زور اور حسن بہت کم ہو جائے

(۱) ہے ساتھ میرے قاتل دعویٰ تھے اگر کچھ

(۲) ہے ساتھ میرے دلبر دعویٰ تھے اگر کچھ

(۳) ہے ساتھ میرے جاناں دعویٰ تھے اگر کچھ

جو مثال میں نے سچ پر رکھی ہے اس پر غور کریں تو مناسبت کی بات فوراً واضح ہو جاتی ہے۔

معشوق کو ”جاناں“ کہتے ہیں، یہ بات اتنی عام ہے کہ اس کے ثبوت میں اشعار پیش کرنے کی ضرورت

نہیں۔ لیکن ”جاناں“ کو تیغ و قتل و دعویٰ سے کوئی مناسبت نہیں، اس لئے مصرع بے جان اور ناکام رہتا ہے

اور شعر کو نقصان پہنچاتا ہے۔ ”دلبر“ میں بھی یہی عیب ہے، لیکن بات تھوڑی بہت بن سکتی تھی اگر ”دلبر“ کو

(Passionate) کلمہ مخاطب کے طور پر استعمال کر سکتے۔ ”قاتل“ ان تینوں میں بہتر ہے، لیکن ”قاتل“

میں تحسین کا پہلو بہت کم ہے، بلکہ شاید ہی نہیں۔ مثلاً ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ ”ظالم“ نے کیا عمدہ بات

کہی۔“ لیکن اس معنی کو ادا کرنے کے لئے یہ نہیں کہہ سکتے کہ ”قاتل“ نے کیا عمدہ بات کہی۔“ لہذا لفظ

”قاتل“ میں بھی مناسبت کی تھوڑی کمی ہے۔ ان سب کے برخلاف ”ظالم“ ایسا لفظ ہے جسے شعر کے

مضمون اور معنی اور شعر کے دوسرے اہم الفاظ (طشت و تیغ، دعویٰ) ان سب کے ساتھ مناسبت تام

حاصل ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ”ظالم“ کلمہ تحسین بھی ہے اور (Passionate) کلمہ مخاطب بھی

ہے۔ اول الذکر کی ایک اور مثال کے طور پر مصحفی کا شعر ملاحظہ ہو۔ یہاں ”ظالم“ جس موقع پر استعمال ہوا

ہے وہ میر کے شعر زیر بحث میں بیان کردہ موقع سے مشابہت بھی رکھتا ہے۔

ظالم تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں

ہر ہر قدم پہ جس کے مزار شہید ہے

جب مخاطب کسی ایسے معاملے میں ہو جس سے متکلم کا جذباتی رشتہ ہو، اور یہ ظاہر کرنا ہو کہ

زیادتی اس کی طرف سے ہے جس کو مخاطب کیا جا رہا ہے تو اس وقت ایسا کلمہ مخاطب بہترین ہوتا ہے جو

لغوی اور استعاراتی دونوں مفہوم میں بر محل ہو۔ ”ظالم“ کے اس استعمال کے لئے جگر مراد آبادی کا شعر

ملاحظہ ہو۔

اے مختب نہ پھینک مرے مختب نہ پھینک

ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

میر کے شعر میں معنی کے کم سے کم تین پہلو بھی قابل لحاظ ہیں (۱) متکلم ہر طرح سے تیار ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق کو متکلم سے جو دعویٰ ہو، جو جھگڑا ہو، جو شکایت ہو، اس کا نتیجہ قتل ہی نکلے، لیکن متکلم یا تو جان سے اس قدر بیزار ہے کہ وہ موت کے لئے آمادہ اور مستعد ہے، یا پھر وہ سوچتا ہے کہ نتیجہ کچھ بھی ہو، لیکن میں تو ہر طرح تیار ہو کر معشوق کے سامنے جاؤں۔ (۲) متکلم کو معلوم ہے کہ دعویٰ چاہے جو بھی ہو اور جیسا ہو، لیکن مجھے سزائے موت ہی ملے گی۔ لہذا وہ شروع سے ہی طشت و تیغ کی بات کرتا ہے۔ (۳) سب سے بڑھ کر بظاہر تو معشوق سے کہا ہے کہ تم اپنا دعویٰ منفصل کرو، لیکن دراصل دعویٰ تو متکلم کی طرف سے ہے، کہ ہم جان دینے پر تیار ہیں۔ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو، دیکھیں تم میں یہ ہمت ہے بھی کہ نہیں کہ تم میرا سر قلم کر دو۔

موت کے لئے مکمل آمادگی اور ہونے والے قاتل کو چیلنج کرنا کہ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو۔ پھر زبردست ڈرامائی انداز بیان، اور کفایت الفاظ و کثرت معنی۔ یہ شعر بھی ہزاروں پر بھاری ہے۔ لیکن ممکن ہے لفظ ”دعویٰ“ کا خیال حافظ کے شعر نے سمجھا ہو۔ لیکن حافظ کے یہاں ”دعویٰ“ بمعنی Claim ہے اور میر کے یہاں ”دعویٰ“ کے معنی ”جھگڑا“ بھی ہیں اور Claim بھی۔

دیوان سوم

ردیفہ

۳۶۹

رستے سے چاک دل کے ہو آگاہ
یار تک پھر تو کس قدر ہے راہ

آنکھ اس منہ پہ کس طرح کھولوں
جوں پلک جل رہی ہے میری نگاہ

ہیں مسلمان ان بتوں سے ہمیں
عشق ہے لا الہ الا اللہ

۳۶۹/۱ تخلیقی استفادے یا جواب کی شان دیکھنا ہو تو میر کے مطلع کے سامنے غالب کا مطلع رکھئے۔

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہ خن وا کرے کوئی

غالب کے یہاں استعارے کی چمک ("دہان زخم") اور مناسبت کا اہتمام (دہان = وا۔ زخم = راہ) اس قدر خوبصورت ہیں کہ سرسری پڑھنے یا سننے والا میر کے شعر کو بے رنگ بلکہ معمولی گردانے تو عجب نہیں۔ لیکن میر کے شعر میں وہ سب کچھ ہے جو غالب کے شعر میں ہے، اور معنی کثیر

ہیں۔ پھر الفضل للمقدم (بڑائی اس کی ہے جو پہلے آئے) تو ہے ہی۔

سب سے پہلے تو دیکھئے کہ ”رستے“ کے لئے ”چاک“ کا استعارہ جس قدر مناسب ہے، ”زخم“ کے لئے ”دہان“ کا استعارہ اس قدر مناسب نہیں۔ ”زخم“ اور ”دہان“ میں ہونٹوں کی سی صورت، سرخی، اور زخم میں اگر ہڈی کی جھلک دکھائی دے تو دانتوں کی مناسبت ہے۔ اس کے برخلاف زخم اگر گہرا نہ ہو، یا سوراخ کی شکل کا ہو، تو ”دہان“ سے اس کی مناسبت کم ہو جاتی ہے۔ ”چاک“ میں یہ باتیں نہیں۔ چاک سیدھا ہو یا ٹیڑھا ہو یا منحنی ہو، ہر صورت میں ”رستہ“ سے اس کی مماثلت برقرار رکھتی ہے۔ اسی طرح چاک تنگ ہو یا فراخ ہو، مختصر ہو یا طویل، ہر صورت میں اسے ”راہ“ کہہ سکتے ہیں۔ پھر چاک کسی جگہ سے کسی جگہ تک ہوتا ہے۔ یعنی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔ مثلاً چاک اگر دل میں ہو تو دل کے دو گوشوں، یا دل میں دو جگہوں کو ملائے گا۔ راستہ بھی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔

”فرہنگ آندراج“ میں ہے کہ ”چاک“ کو ”شکاف“ اور ”گل“ سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ ”شکاف“ اور راہ میں تو یوں مناسبت ہے کہ (مثلاً) پہاڑ میں شکاف کر کے راستہ بناتے ہیں، یا زمین میں شکاف دے کر پانی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ ”چاک“ اور ”گل“ میں مناسبت ظاہر ہے کہ گل کو چاک گریاں کہتے ہیں۔ ابوطالب کلیم کا شعر ہے۔

دریں بہار گل چاک آں چنناں بالید
کہ یک گلست کہ جیب و کنار من دارو
(اس بہار میں گل چاک (گریاں) اس قدر
پھولا کہ ایک گل ہے اور اس کا میرے گریبان و
دامن پر قبضہ ہے۔)

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دل کو غنچے سے اور چاک کو گل سے تشبیہ دیتے ہیں، لہذا ”چاک“ اور ”دل“ میں ایک اور گہرا معنوی ربط بھی ہے۔ یعنی دل غنچہ ہے اور جب وہ چاک ہو جائے تو گل ہے۔ اب شعر کے مزید پہلوؤں پر غور کریں۔ ”رستہ“ اور ”آگاہ“ میں بھی مناسبت ہے، کہ رستہ جاننا اور رستہ نہ جاننا محاورہ ہے۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے۔ ”اس راستے کو جانو جسے چاک دل کہتے ہیں۔“ دوسرے معنی ہوئے۔ ”اس بات کو جانو کہ چاک دل بھی ایک راستہ ہے۔“

تیسرے معنی ہوئے ”اس بات کو جانو کہ چاک دل کی راہ کہاں جاتی ہے۔“ ”راہ“ کے ایک معنی ”مقام“ بھی ہیں۔ لہذا مصرع کے یہ معنی بھی ممکن ہیں کہ ”چاک دل کے مقام سے آگاہ ہو، یعنی اس کی اہمیت اور مرتبے سے آگاہ ہو۔“ صرف دعو کے اعتبار سے اس مصرعے میں لفظ ”ہو“ اگرچہ بظاہر رکی اور غیر اہم ہے، لیکن مصرعے کا اسلوب ایسا ہے کہ ”ہو“ میں کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ اگر اس کو انشائیہ (امر یہ) قرار دیں تو معنی وہ ہیں جو میں نے اوپر بیان کئے، کہ ”آگاہ ہو جاؤ، جان لو۔“ اگر اس کو انشائیہ (شرطیہ) قرار دیں تو معنی ہوئے ”اگر تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو۔“ اگر اس کو خبریہ قرار دیں تو معنی ہوں گے ”تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو، تم اسے جانتے ہو۔“

دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ چاک دل کے رستے سے آگاہ ہوں تو پھر یار تک پہنچنے میں فاصلہ ہی کس قدر ہے؟ یہاں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ فاصلہ کچھ نہیں، دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ یار تو دل ہی دل رہتا ہے، دل کو چاک کر لو، دل کے اندر پہنچنے کا راستہ بنا لو، بس یار تک پہنچ جاؤ گے۔ پہلے معنی کی رو سے شعر کا مضمون یہ ہے کہ دل دردمند نہ ہو تو معشوق نہیں ملتا۔ دوسرے معنی کی رو سے مضمون یہ ہے کہ معشوق تک پہنچنے کے لئے خود آگاہی شرط ہے۔ من عرف نفسه فقد عرف ربه (جس نے اپنے آپ کو پہچانا اس نے اپنے رب کو پہچانا) عمدہ شعر کہا۔

۳۶۹/۲ ممکن ہے غالب کے مطلع پر تھوڑا سا اثر زیر بحث شعر کا ہو

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر

جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

میر کے شعر میں نگاہ کا پلک کی طرح جلنا غیر معمولی پیکر ہے۔ نگہ کو تار سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے نگاہ کے بارے میں کہنا کہ وہ پلک کی طرح جل رہی ہے، بدیع بات ہے۔ پلک کے جلنے میں نکتہ یہ ہے کہ آنکھیں بند ہوں تو بھی پلک تو جل ہی جاتی ہے۔ اگر آنکھ کھول دی جائے تو نگاہ بھی جل جائے۔ ”نگاہ“ کو ”آنکھ“ کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاورے دونوں طرح صحیح ہیں۔ نگاہیں آنکھیں چا کر کرنا رہنا؛ آنکھ رانگہ رانگہ ہیں چرانا؛ آنکھ رانگہ کنزور ہونا وغیرہ۔ ”نور اللغات“ میں ”نگاہ“ کے معنی ”آنکھ“ درج ہیں۔ لہذا مصرع ثانی کے معنی یہ ہوئے کہ میری آنکھیں اس

طرح حل رہی ہیں جس طرح میری پلکیں۔

نگاہ کوتاہ وغیرہ سے تشبیہ اس لئے دیتے ہیں کہ پرانے زمانے میں یہ خیال تھا کہ نگاہ یا نظر دراصل مثل شعاع آنکھوں سے نکل کر اشیا پر پڑتی ہے۔ دسویں صدی کے مسلمان حکیم ابن الہیثم نے ثابت کیا کہ روشنی اشیا سے پلٹ کر آنکھ کے پردے پر پڑتی ہے۔ لیکن یہ نظریہ عام نہ ہوا۔ بعد میں مغربیوں نے پھر یہ بات ثابت کی۔ مگر زبان جس طرح بن گئی، بن گئی۔ وہ سائنس یا منطق کی طالع نہیں ہوتی۔

۳۶۹/۳ اس شعر میں کثرت معنی اور ظرافت ڈھنائی اور مضمون آفرینی سب یکجا ہیں، اور زبان کا نہایت برجستہ استعمال بھی ہے۔ سب سے پہلے معنی کو دیکھئے۔ مضرع ثانی کے حسب ذیل مفہوم ہیں۔ (۱) ہم مسلمان ہیں (۲) یہ بت مسلمان ہیں (۳) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (۴) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ ان چار مفہیم کے اعتبار سے پورے شعر کے الگ الگ معنی بنتے ہیں۔

(۱) ہم مسلمان ہیں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ ہمیں بتوں سے عشق ہے، اور مسلمان کا شیوہ عشق ہے۔ دوسری دلیل یہ ہے کہ ہم کلمہ گو ہیں۔ بت ہمارے معشوق ہیں، خدا تھوڑا ہی ہیں۔ خدا تو بس ایک اللہ ہے۔

(۲) ہم مسلمان ہیں بتوں کے عاشق ہیں، عشق کی دلیل ہے لا الہ الا اللہ کہنا۔ (صوفیا اور فقرا کے یہاں لا الہ الا اللہ کی ضرب لگائی جاتی ہے۔ مختلف سلسلوں میں اس ضرب کے مختلف طریقے مقرر ہیں۔ بعض درویشوں کے یہاں لا الہ الا اللہ، یا عشق اللہ وغیرہ کہہ کر لوگوں کو سلام کرنے کا طریقہ ہے۔) (۳) یہ بت مسلمان ہیں کافر نہیں۔ ہمیں ان سے عشق ہے، عشق مسلمانوں کا شیوہ ہے، لا الہ الا اللہ۔

(۴) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (استفہام انکاری، یعنی ہم مسلمان نہیں ہیں۔) ہمارا شیوہ عشق بتاں ہے اور کلمہ لا الہ الا اللہ پڑھ کر انسان عاشق کا رتبہ حاصل کرتا ہے۔ (لیکن چونکہ اس کلمہ کو پڑھ کر انسان اسلام لاتا ہے، لہذا عاشق = کلمہ گو، اور مسلمان = کلمہ گو۔ اس طرح عاشق، مسلمان اور کلمہ گو سب ایک ہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے شعر کا قول محال لائقِ داد ہے۔)

(۵) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (محض استفہام) ان بتوں سے ہمیں عشق ہے، اور ہم کلمہ لا الہ بھی

پڑھتے ہیں، اب آپ فیصلہ کریں کہ ہم کیا ہیں۔

(۶) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ (استفہام۔) ہمیں کوئی غرض اس بات سے نہیں کہ یہ بت

مسلمان ہیں یا کیا ہیں۔ ہم کو تو ان سے عشق ہے، اور ہم مسلمان بھی ہیں لا الہ الا اللہ۔

کلمہ توحید جس سیاق میں اس شعر میں وارد ہوا ہے اس کی بنا پر معمولی بات میں ندرت پیدا ہو گئی ہے۔ بتوں کی عاشقی کا دعویٰ اور اس کے ثبوت میں کلمہ لا الہ، شوخی اور ڈھٹائی کی حد ہے۔ مذہبی ماحول یا قرآنی آیت پر مبنی فقرے اٹھارویں صدی سے اردو شاعری میں عام ہیں۔ ہمارے زمانے میں اقبال نے اقتباس کے اس فن کو درجہ کمال تک پہنچا دیا۔ لیکن مذہب اور قرآن وحدیث پر مبنی ان فقروں کو، جو روزمرہ میں داخل ہو گئے ہیں، روزمرہ کی سطح پر استعمال کرنا میر اور ان کے معاصرین پر ختم تھا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان لوگوں کے یہاں روزمرہ زبان کو شاعری میں ڈھالنے کا رجحان زیادہ تھا۔ انھیں قافیوں میں میر کی مختلف البحر غزل کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

اب حال اپنا اس کے ہے دل خواہ

الحمد للہ الحمد للہ

بیر مغاں سے بے اعتقادی

استغفر اللہ استغفر اللہ

(دیوان اول)

میر نے یہ غزل بظاہر میر سوز کی غزل پر لکھی ہے، اور حق یہ ہے کہ اگر میر کا مطلع اور اس میں الحمد کا صرف بہت ہی خوب ہے تو ”استغفر اللہ“ کا قافیہ جیسا میر سوز نے باندھ دیا اور اسلوب میں جو صرف ونحو کا کمال دکھایا، وہ میر کے شعر سے (جس کا قافیہ استغفر اللہ ہے) بہت بہتر ہے۔ میر سوز

کچھ کہہ تو قاصد آتا ہے وہ ماہ

الحمد للہ الحمد للہ

جھوٹے کے منہ میں آگے کہوں کیا

استغفر اللہ استغفر اللہ

دیوان پنجم

رویفہ

۳۷۰

۱۰۲۰

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوہ رسیدہ

پانی بھر آیا منہ میں دیکھے جنھوں کے یارب
دے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نامکیدہ

پروانہ گرد پھر کر جل بھی بجھا ویکن
خاموش رات کو تھی شمع زباں بریدہ

۱۰۲۰/۳ یہ شعر جنسی شاعری کا ایسا شاہکار ہے جس کی نظیر دور دور تک نہ ملے گی۔ مضمون بھی تازہ ہے اور معنوی پہلو بھی اس پر مستزاد ہے۔ ”شوخی دیدہ“ کا لفظ خود ہی جنسی انسلالات کا لذیذ سلسلہ رکھتا ہے۔ ”شوخی دیدہ“ ایسے شخص کو کہتے ہیں جو بہت بے باک اور بے شرم ہو، یعنی جسے آنکھ ملانے اور لگاؤ کی باتیں کرنے میں کوئی تکلف نہ ہو، جنسی اختلاط کے وقت (اپنے مزاج کی بنا پر اور شاید گذشتہ تجربے کی بنا پر) وہ بہت دیر میں اس کیفیت میں آتا ہے جسے (Turned on) یعنی جذباتی تحریک میں آنا کہتے ہیں۔ ”اب“ کا لفظ اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ اختلاط کا معاملہ کچھ دیر سے جاری ہے اور معشوق کے جذبات

آہستہ آہستہ بیدار ہوئے ہیں۔ ”رسیدہ“ بمعنی پکا ہوا یعنی وہ جو خام نہ ہو، جو پوری طرح تیار ہو۔ ”میوہ رسیدہ“ یعنی پکا ہوا پھل، ”مئے رسیدہ“ وہ شراب جو اچھی طرح خمیر پا چکی ہو، یا وہ شراب جو رگ و پے میں رواں ہو چکی ہو۔ اسی اعتبار سے ایسا پھل جو زیادہ پک کر خراب ہونے لگا ہو، اسے ”میوہ گزشتہ“ کہتے ہیں۔ ”رسیدہ“ کے معنی ”تایع“ بھی ہیں (”شخص اللغات“) اور ”میوہ“ استعارہ بھی ہے بمعنی فرزند عزیز، نونہال عزیز (”برہان قاطع“) مزید برآں یہ کہ ”میوہ رسیدہ“ خود معشوق کا بھی استعارہ ہے۔ چنانچہ حافظ کا شعر ہے۔

بس شکر باز گویم در بندگی خواجہ
گر اوفتد بہ دسم آں میوہ رسیدہ
(میں مالک کی درگاہ میں خوب شکر ادا
کردوں گا اگر وہ میوہ رسیدہ میرے ہاتھ آ
جائے۔)

لہذا مصرع ثانی کے معنی ہیں معشوق کی جلد پر (اور اس کے اندر) پسینے (یا شادابی اور تری) کی کمی ہے۔ جس طرح کپے ہوئے پھل میں ہوتی ہے۔ پکا ہوا پھل نرم ہوتا ہے۔ اور یہ اس بات کی علامت ہوتی ہے کہ وہ اندر سے عرق آلود یعنی رس سے بھرا ہوا ہے۔ اختلاط کے وقت جذباتی پہچان کے باعث پسینہ آتا، یا آنکھ میں آنسو آ جانا، عام مشاہدہ ہے۔ غالب۔

کرے ہے قتل لگاؤٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نلکہ کو آب تو دے

یہ خاص غالب کے مزاج کا شعر نہیں، اور ہے بھی۔ یہ غالب کے مزاج کا شعر اس لئے نہیں ہے کہ ان کے یہاں جنسی اختلاط کے مضامین بہت کم ہیں۔ اور غالب کا مزاج پھر بھی اس شعر میں نمایاں ہے کہ انھوں نے مصرع اولیٰ کے پیکر کو مصرع ثانی میں تجریدی استعارے (تیغ نلکہ کو آب دینا) بیان کیا ہے۔ میر کے یہاں پہلا مصرع حیاتی اور نفسیاتی انداز کا ہے، اور اس کے تمام اہم الفاظ (اب، مزے، شوخ دیدہ) روزمرہ کی زندگی سے لئے گئے ہیں۔ دوسرے مصرع میں زبردست پیکر انتہائی جسمانی اور حیاتی ہے، اس میں کوئی بات تجریدی یا تعلقاتی نہیں، حتیٰ کہ میر کی محبوب رعایت لفظی بھی نہیں۔ صرف

جسمانی اور جنسی بیان لیس اور مشاہدے کی سطح پر ہے۔

مزید ملاحظہ ہو: معشوق اب جذباتی طور پر پوری طرح بیدار ہے، یعنی وہ نرم پڑ گیا ہے، پکے ہوئے پھل کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ نرم ہوتا ہے۔ لہذا ایسے موقع پر اسے ”میوہ رسیدہ“ کہنے میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ پھر پکے ہوئے پھل مثلاً انار، سیب اور معشوق کے جسم میں جو مناسبت ہے وہ ظاہر ہے۔ آخری بات یہ کہ جنسی ہیجان کے عالم میں منہ میں اور جسم کے بعض حصوں میں بھی تری آ جاتی ہے۔ اس اعتبار سے آب کا پوست میں ہونا انتہائی بلیغ ہے۔ ”مزے“ اور ”میوہ رسیدہ“ میں ضلع کا ربط بھی ملحوظ رہے۔

اگر ”آب“ بمعنی ”چمک“ فرض کریں تو دود اور معنی پیدا ہوتے ہیں۔ زیادہ تر پکے ہوئے پھل، جن کی جلد زرد یا زردی مائل سرخ ہوتی ہے (مثلاً سنگترہ، آم، سیب، شفتالو، خوبانی وغیرہ) ان میں چمک اسی وقت آتی ہے جب وہ پک جاتے ہیں۔ جذباتی براہیمختی کے بھی عالم میں دوران خون کی تیزی کے باعث چہرہ دکھنے لگتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۷۸/۲) دوسری بات یہ کہ معشوق کے چہرے پر پسینے کی ہلکی ہلکی بوندیں ہوں تو اس کے چہرے کو چمکتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ اس مضمون پر کثرت سے شعر ہیں۔ مثلاً ۱۰۳/۲۔ یہاں عمدہ بات یہ ہے کہ پسینہ جذباتی ہیجان کے باعث آیا ہے جس کے باعث اس کا چہرہ میوہ رسیدہ کی طرح چمک رہا ہے۔ میر نے اس سے مشابہ مضمون پہلے بھی باندھا ہے، لیکن وہاں تشبیہ معمولی ہے۔ جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منہ پہ ہے
میر کب ہووے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

یہاں ”تحریک“ ”جنسی براہیمختی، خواہش“ کے معنی میں ہے۔ ایک اور جگہ مضمون مختلف رکھا ہے، لیکن مصرع ادلی کے تمام اہم الفاظ (لطف، لبریز، کام، بدن) میں جنسی شادابی کا اشارہ ہے اور مصرع ثانی کا صرف دھتورا جواب ہے۔

لطف سے لبریز ہے اس کام جاں کا سب بدن

مخلط ہو جائے ہم سے جو کبھو تو ہائے وہ

ایک بات یہ بھی ملحوظ رہے کہ ”آب بہ پوست اگلندن“ کا محاورہ ایسے شخص کے لئے استعمال

ہوتا ہے جو ابھی تازہ تازہ طفلی سے بلوغ کی منزل میں داخل ہوا ہو۔ ("چراغ ہدایت") چونکہ میر نے "چراغ ہدایت" سے بکثرت الفاظ و محاورات "ذکر میر" میں اور اپنے کلام میں داخل کئے ہیں اس لئے اغلب ہے کہ یہ محاورہ بھی انھیں "چراغ ہدایت" سے ہی ملا ہو۔ اچھے شاعر (مثلاً داغ) محاوروں اور تازہ الفاظ کو معنی کی صحت اور لطف کے ساتھ نظم کر دیتے ہیں۔ بڑے شاعر (مثلاً میر) جب ایسا کرتے ہیں تو لفظ یا محاورے میں چار چاند لگا دیتے ہیں، اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظ یا محاورہ اسی لئے بنا تھا کہ ان کے شعر میں صرف ہو۔ (برکاتی کی فرہنگ محاورہ "آب کا پوست میں ہونا" سے خالی ہے۔) شاہ مبارک آبرو نے بھی دو تین شعروں کی غزل زیر بحث غزل کی ہم طرح لکھی ہے۔ ان کے مطلعے میں میر کے ہی قافیے بھی ہیں۔

دیکھو یہ دختر رز کتنی ہے شوخ دیدہ

دوئی چڑھی سر اوپر جوں جوں ہوئی رسیدہ

یہاں مضمون معمولی ہے، لیکن لفظ "رسیدہ" بھرپور معنی میں استعمال ہوا ہے اور رعایتیں خوب ہیں۔ ناخ اور ذوق کے بعد ایسا بھی شعر دیکھنے کو نہیں ملتا، میر کا تو کیا ذکر؟

۲۰۷۳ یہ شعر بھی جنسی شاعری کا نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ خدا سے خطاب، ہوس اور مصحوبیت کا امتزاج خوب ہے، اور لمسی پیکر تو ایسا ہے کہ واقعی منہ میں پانی بھر آتا ہے۔ (منہ کی تری کے بارے میں ۱۷۰۳ دوبارہ ملاحظہ ہو۔) ہونٹوں کا "ناکیدہ" (جن کو چوسا نہ گیا ہو) کہنا جنسی لذت سے بھرپور تو ہے ہی، اس میں اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ معشوق ابھی نو عمر ہے، اور کسی کو اس کا بوسہ ابھی نصیب نہیں ہوا ہے۔ پانی بھر آنے اور مزے میں پھر ضلع کا لطف ہے، مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی بھی ہیں (۱) کس قدر مزے دار ہوں گے۔ اور (۲) خدا معلوم ان کا مزہ کیسا ہو، یعنی ان کی شیرینی کس طرح کی شیرینی ہو؟

آبرو نے ہونٹوں کی مٹاس کے مضمون پر عمدہ شعر کہا ہے۔

تیرا شیریں دہن ہے امرت پھل

شیرہ جاں اسی کا شربت ہے

یہاں ”شیرہ“ اور ”شربت“ دونوں لفظ غیر معمولی ہیں، صرف اس لئے نہیں کہ پھل سے شیرہ اور شربت بناتے ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ ”شیرہ“ کے معنی ”شراب“ بھی ہیں، اور شربت دہن سے دہن کی تری کا بھی مفہوم پیدا ہوتا ہے۔

میر کے یہاں جنسی مضامین پر مبنی اشعار کی مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۱۳

۱۵۹۲۔

۳۷۰ ۳ اس شعر میں مناسبت اور معنی دونوں کا نجوم ہے۔ پھر اسرار ایسا ہے کہ بات پوری طرح صاف نہیں ہوتی کہ شعر شمع کی تعریف میں ہے یا برائی میں۔ ”زبان بریدہ“ کو لغوی معنی میں لیں تو یہ ایک طرح کی گالی ہے، جیسے عورتیں ”موٹھی کاٹا“ (جس کا سر کاٹ دیا گیا ہو، یا کاٹ دینے کے لائق ہو) اور ”مرنے جوگا“ (جو مرنے یا مار ڈالنے کے لائق ہو) کہتی ہیں۔ اس مفہوم میں یہ مراد ہوئی کہ پروانہ جل بجھا، لیکن شمع، خدا اس کی زبان کاٹ ڈالے، خاموش ہی رہی۔ یعنی شمع نے پروانے کی سوزش اور موت کا کچھ اثر نہ لیا، وہ ایک لفظ بھی نہ بولی۔ لیکن اگر ”زباں بریدہ“ استعارہ فرض کریں تو معنی بدل جاتے ہیں۔ شمع کی لو کو اس کی زبان کہتے ہیں۔ لہذا ”شمع زباں بریدہ“ وہ ہوئی جس کی لو بجھ گئی یا بجھا دی گئی ہو۔ ایسی شمع کو ”خاموش“ کہتے ہیں، اور مصرع میں لفظ ”خاموش“ موجود بھی ہے۔ اب مراد یہ ہوئی کہ شمع تو اپنے شعلے کی تپش سے جل بھی، لیکن پروانے کو اس بات کی خبر تک نہ تھی۔ وہ تو شمع کے گرد پھر کر، اس کا طواف کر کے، اپنی جان دے گیا۔ اسے پتہ بھی نہ تھا کہ جو شمع خود بجھ چکی ہے اس کی داد خواہی کیا کرے گی۔

اس مفہوم کی رو سے سوال اٹھتا ہے کہ جب شمع بجھ چکی تھی تو پروانہ کیوں کر جلا؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ بہت سے پروانے تمام رات شمع کا طواف کرتے ہیں اور پھر صبح ہوتے ہوتے تھک کر مر جاتے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ مصرع اولیٰ کی رو سے پروانہ گرد پھر کر جل بجھا ہے۔ یعنی اسے شمع کے شعلے نے نہیں، بلکہ خود اپنی ہی آتش دل نے جلایا ہے۔ پروانے کی سوز کی بے اثری کا مضمون قائم چاند پوری نے بھی اچھا باندھا ہے۔

آج اگر بزم میں ہے کچھ اثر پروانہ

اڑتے ہیں پائے لگن چند پر پروانہ

لیکن قائم کے شعر میں جو کچھ بھی ہے، سطح پر ہی ہے۔ میر کے یہاں کیفیت بہت ہے، اور شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔ قائم نے ”اثر“ بمعنی ”نشان“ استعمال کیا ہے۔ یہ معنی اردو میں عام نہیں۔ قائم کے یہاں ”اثر“ بمعنی ”نتیجہ“ بھی ہو سکتا ہے، یعنی پروانے کی سعی یا زندگی کا نتیجہ بس یہ باقی ہے کہ کچھ پر ادھر ادھر لگن کی تہ میں پڑے ہوئے ہیں۔ لفظ ”آج“ بہت کارگر نہیں لیکن اس کے ذریعہ قصہ گوئی کی فضا ضرور پیدا ہوتی ہے۔

۳۷۱

گل گل شکفتے سے ہوا ہے نگار دیکھ
گل گل = بہت زیادہ
یک جرمہ ہدم اور پلا پھر بہار دیکھ

آنکھیں ادھر سے موند لیں ہیں اب تو شرط ہے
پھر دیکھو نہ میری طرف ایک بار دیکھ

خالی پڑا ہے خانہ دولت وزیر کا
بادر نہیں تو آصف آصف پکار دیکھ

۱۰۲۵

۳۷۱/۱ اس شعر کا مضمون ملاطرا سے ماخوذ ہے

گل گل رخ تو از قدح مل شکفتہ شد
یک آب خورد گلبن و صد گل شکفتہ شد
(تیرا چہ شراب کے ایک جام نے خوب شکفتہ کر
دیا۔ گلاب کے پودے نے ذرا سا پانی پیا اور سیکڑوں
پھول کھل گئے۔)

سچ یہ ہے کہ ملاطرا کا مطلع مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے اور میر سے اس کا جواب بن نہ پڑا۔
لیکن میر نے اپنے انداز سے کام لیتے ہوئے صورت حال میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ صورت حال سے
میری مراد ہے وہ موقع جس پر یہ شعر کہا گیا ہے۔ شعر میں کم سے کم تین کردار ہیں۔ ایک تو مشکلم، دوسرا وہ
شخص جسے ”ہدم“ کہہ کر مخاطب کیا گیا ہے، اور تیسرا معشوق۔ ایسا لگتا ہے کہ مشکلم اور اس کا ہدم، معشوق کو
راضی کر کے لائے ہیں اور شراب پلا کر لطف محبت اٹھا رہے ہیں۔ لفظ ”نگار“ بھی یہاں دلچسپ ہے،

کیونکہ ”نکار“ ان پھول پتیوں کو بھی کہتے ہیں جو ہاتھ پاؤں پر مہندی سے بنائی جاتی ہیں۔ اس طرح معشوق کی شگفتگی اور ”نکار“ کی شگفتگی میں معنوی ربط پیدا ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں اشتیاق، معشوق کے حسن پر فخر اور اس کی ستائش، اور ہوس، ان سب کا عمدہ امتزاج ہے۔

شراب سے چہرہ شگفتہ ہو جانے کا مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ اس مضمون پر ان کا بہترین شعر ۸۲/۷۸ پر دیکھیے۔ پھر دیوان چہارم میں ہے

منہ سے لگی گلابی ہوا کچھ شگفتہ تو

تھوڑی شراب اور بھی پی جو بہار ہو

”کل گل“ کے فقرے کو بھی اس سے مشابہ مضمون کے ساتھ میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

کل گل شگفتگی ہے ترے چہرے سے عیاں

کچھ آج میری جان قیامت بہار ہے

(شکارنامہ اول)

معلوم ہوتا ہے ”کل گل“ بمعنی ”بہت زیادہ“ اٹھارہویں صدی میں خاصا عام تھا۔ چنانچہ یہ

اشعار ملاحظہ ہوں۔

وہ گل گل شگفتہ ہو گل کی طرح

یہ گل کی طرح اور وہ بلبل کی طرح

(میر حسن، ہشتوی)

نہ ہوں گل گل شگفتہ کیوں کے اے درد مستوں کا

مئے گلگوں کی دولت سر بسر گلفام ہے شیشہ

(خواجہ میر درد)

تعب یہ ہے کہ استعمال کی اس کثرت کے باوجود ”گل گل“ کا اندراج کسی اردو لغت میں نہیں۔ جناب برکاتی کی فرہنگ میر بھی اس سے خالی ہے۔ اثر صاحب کی نگاہ سے بھی یہ بچ نکلا ہے۔

جناب عبدالرشید کہتے ہیں کہ میر کے یہاں اور دوسرے شعرا کے یہاں، جن کا میں نے حوالہ درج کیا ہے، ”گل گل شگفتہ“ کا ترجمہ ہے مجرد ”گل گل“ نہیں۔ لیکن جب وہ خود کہہ رہے ہیں کہ ”گل

گل“ کے معنی ”بسیار بسیار“ بھی ہیں تو مثلاً میر کے مصرع ”گل گل شکفتگی ہے ترے چہرے سے عیاں“ میں ”گل گل شکفتن“ کا گل نہیں ہو سکتا۔

۱۲/۳ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے شعر میں عجب شان پیدا کر دی ہے۔ مضمون بالکل نیا نہیں، لیکن اسلوب بیان نے اس میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ متکلم نے معشوق کے علاوہ سب سے تعلق توڑ لیا ہے۔ یہاں تک کہ اس نے دنیا کی ہر چیز سے آنکھیں موند لی ہیں۔ اب اس کو امید اور توقع ہے کہ معشوق اس کی طرف دیکھے گا۔ ”اب تو شرط ہے“ زور دینے اور متوجہ کرنے کے لئے کہا گیا ہے۔ مصرع ثانی کے کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) میری طرف ایک بار دیکھ کر پھر نہ دیکھنا۔ (۲) دیکھو، پھر ایک بار میری طرف دیکھو نہ۔ اس مفہوم کی رو سے ردیف (دیکھ) امر یہ ہے اور کلمہ ”توجہ ہے، جیسا کہ غالب کے یہاں ہے۔

اے ساکنانِ کوچہ دلدار دیکھنا

تم کو اگر جو غالب آشفٹہ سر ملے

(۳) تم میری طرف ایک بار دیکھ چکے ہو، اب ایک بار اور دیکھو۔ یعنی پہلے عاشق نے شور و غل مچایا ہوگا۔ یا معشوق کی طرف دھٹائی کے ساتھ آنکھیں لگائی ہوں گی، تو معشوق نے بھی اس کی طرف دیکھ لیا ہوگا۔ اب وحشت اور جنون کے بجائے محویت اور سکوت کی منزل ہے، عاشق نے دنیا سے منہ موڑ لیا ہے۔ اب وہ درخواست کرتا ہے کہ ایک بار تو تم نے تب دیکھا تھا، ایک بار اب دیکھو کہ میں کس عالم میں ہوں۔

اس آخری مفہوم کی رو سے یہ امکان بھی ہے کہ متکلم اب اس دنیا میں نہ ہو۔ ایسی صورت میں ”ادھر“ کو ”ادھر“ پڑھنا بہتر ہوگا۔ ہر صورت میں شعر کا خطاب معشوق مجازی یا حقیقی سے ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر معشوق مجازی سے مخاطب ہے، تو شعر میں ایک طنزیہ جہت بھی ہے۔ یعنی اگر متکلم نے ہر طرف سے اپنی آنکھیں بند کر لی ہیں تب تو اسے اس بات کی خبر بھی نہ ہوگی کہ معشوق نے اس کی طرف کب دیکھا، اور دیکھا بھی کہ نہیں؟ ایسی صورت میں متکلم کا ہر طرف سے آنکھیں بند کر لینا بیکار ہی گیا۔ ہاں اگر صورت حال بالکل استعاراتی ہے (یعنی سب طرف سے آنکھیں موند لینے سے مراد سب سے تعلق توڑ لینا ہے) تو معنی میں شدت آ جاتی ہے، لیکن طنزیہ جہت غائب ہو جاتی ہے۔ عجب بیچ دار شعر ہے۔

۳۱۳ء سے ”وزیر“ سے مراد نواب آصف الدولہ ہو سکتی ہے۔ کیونکہ اودھ کی بادشاہی قائم ہونے کے پہلے لکھنؤ کے نوابوں کا برائے نام تعلق دلی سے باقی تھا اور وہ شاہ دہلی کی طرف سے اودھ کے حاکم تھے، لہذا ”نواب وزیر“ کہلاتے تھے۔ اس لحاظ سے ”خانہ دولت“ بھی دلچسپ ہے کیوں کہ جس محل میں آصف الدولہ رہتے تھے اس کا نام ”دولت خانہ“ تھا اور سعادت علی خاں نے واقعی اسے خالی کر کے اپنا مستقر حضرت گنج کے پاس کسی عمارت (مجھی بھون یا چھتر منزل) میں بنالیا تھا۔ مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث ”آصف! آصف“ پڑھنا پڑتا ہے۔ جس کی بنا پر مصرعے میں پکار کی کیفیت اور شدید ہو جاتی ہے اور مصرعے کا آہنگ غیر معمولی طور پر بلند ہو جاتا ہے۔

دوسرا امکان یہ ہے کہ ”وزیر“ سے مراد وزیر علی خاں ہوں، جو آصف الدولہ کے بعد چند مہینوں کے لئے مسند نشین ہوئے تھے۔ پھر انگریزوں نے انھیں معزول کر دیا تھا۔ فشی نول کشور نے اپنی تاریخ میں لکھا ہے کہ وزیر علی خاں میں حکومت کی صلاحیت نہ تھی، اس لئے لوگ ان کے مخالف ہو گئے اور با اثر امرانے ان کو مسند سے اترنے پر مجبور کر دیا۔ خود اس زمانے میں یہ افواہ مشہور تھی کہ وہ (وزیر علی خاں) آصف الدولہ کی صلیبی اولاد ہی نہیں ہیں۔ اس لئے انھیں نوابی کی مسند پر متمکن ہونے کا کوئی حق نہیں۔ یہی دونوں باتیں کم و بیش آج بھی رائج ہیں۔ لیکن جدید مورخین کا خیال ہے کہ وزیر علی خاں میں سرکشی بہت تھی اور وہ انگریزوں کے سخت مخالف تھے، یہی وجہ تھی کہ انگریزوں اور ان کے خیر خواہوں نے وزیر علی خاں کو سلطنت سے محروم کر کے جلا وطن کر دیا۔ بہر حال، وزیر علی خاں کی نوابی کی مختصر مدت بڑی افراتفری اور بد امنی کے عالم میں گزری۔ اس زمانے میں میر کا وظیفہ بھی بند ہو گیا تھا۔ لہذا ممکن ہے کہ میر نے اس شعر میں وزیر علی خاں سے اپنی ناراضگی کا اظہار کیا ہو۔ زیادہ امکان اس بات کا ہو سکتا ہے کہ میر نے وزیر علی خاں کی معزولی کے خلاف احتجاج کیا ہو۔ اس سلسلے میں ۱۲/۵۶۳ بھی ملاحظہ ہو۔ کم ترین سطح پر امکان یہ ہے کہ اس شعر میں دنیا کی بے ثباتی کا مضمون بیان ہوا ہو۔ اس سے ملتی جلتی بات شاہ اور وزیر کے تلازمے کے ساتھ میر نے دیوان پنجم ہی میں پھر کہی ہے۔

کیا کیا مکان شاہ نشین تھے وزیر کے

وہ اٹھ گیا تو یہ بھی گرے بیٹھے ڈھ گئے

امتداد زمانہ کے باعث انقلاب حال کے مضمون اور پکارنے کے پیکر کو سودانے بھی بہت

خوب ادا کیا ہے۔

دیکھا میں قصر فریدوں کے در اوپر اک شخص

حلقہ زن ہو کے پکارا کوئی یاں ہے کہ نہیں

اوپر میں نے ذکر کیا ہے کہ مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث ”آصف! آصف!“ کا فقرہ ممکن ہوا ہے۔ تسکین اوسط سے مراد یہ ہے کہ اگر تین متحرک حروف ایک ساتھ ہوں تو بیچ کے حرف کو ساکن کر سکتے ہیں۔ یہ اصول ہر بحر میں ممکن ہے۔ لیکن اسے اردو میں بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ بحر متقارب اور بحر ہزج کی بعض شکلوں کے سوا پرانی شاعری میں تو تسکین اوسط بہت ہی کم نظر آتی ہے۔ زیر بحث غزل مندرجہ ذیل وزن میں ہے۔ ج

مفعول فاعل لات مفاعیل فاعل لن

یہاں چونکہ فاعل لات کی ت اور مفاعیل کی ام اور ف متحرک ہیں، اس لئے م کو ساکن کرنے سے مندرجہ ذیل شکل حاصل ہوتی ہے۔

مفعول فاعل لاتم فاعیل فاعل لن

اس کو آسانی اور مانوسیت کی خاطر یوں بدل لیتے ہیں۔

مفعول فاعل لاتن مفعول فاعل لن

اس اعتبار سے میر کے مصرع ثانی کی تقطیع حسب ذیل ہوگی۔

باور نہ مفعول ہیں تو آصف فاعل لاتن آصف پ مفعول کا ردیکھ فاعل لن (فاعلان)

آصف بن برخیا، حضرت سلیمان کے وزیر کا نام تھا۔ مجازاً ہر وزیر کو آصف کہتے ہیں۔ اٹھارہویں انیسویں صدی میں وہ افسر بھی ”آصف“ کہلاتا تھا جو مال گزاری وصول کرتا تھا۔ ان اعتبارات سے میر کے شعر زیر بحث میں ”وزیر“ اور ”آصف“ کے درمیان دوہری مناسبت ہے۔

۳۷۲

بندہ ہے یا خدا نہیں اس دل ربا کے ساتھ
دیر و حرم میں ہو کہیں ہو ہے خدا کے ساتھ

ادبаш لڑکوں سے تو بہت کر چکے معاش
اب عمر کاٹنے گا کسی میرزا کے ساتھ

کیا جانوں میں چمن کو دیکھن قفس پہ میر
آتا ہے برگ گل کبھو کوئی صبا کے ساتھ

۳۷۲/۱ مصرع اولیٰ میں تعقید ایسی ہے کہ اس زمانے کے لوگ، خاص کر ”لکھنؤ اسکول“ کے لوگ، اسے ناپسندیدہ ٹھہرائیں گے۔ لیکن جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں۔ شاعری کے اصول بڑے شعرا کے عمل کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں، قواعد کی کتابوں اور خود ساختہ قوانین کے تحت نہیں۔ کلاسیکی شعرا نے تعقید کی بہت سی صورتوں کو رد کر رکھا ہے، بلکہ آزادی سے برتا ہے۔ پھر ہم لوگ شکایت کرنے والے کون ہوتے ہیں؟ بعض لوگوں کا (مثلاً مہذب لکھنوی) کا قول تھا کہ غلطی کسی سے بھی ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ اس بیان میں مغالطہ یہ ہے کہ غلط صحیح کے معیار اور غلط صحیح کا امتیاز لازمی اور آسانی شے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہم ان معیارات اور امتیازات کو زبان کے استعمال کرنے والوں کے افعال و اعمال ہی سے حاصل کرتے ہیں۔ قواعد کے معاملات میں استعمال عام اور قبولیت معیار ہے، اور شاعری کے معاملات میں بڑے شعرا کا عمل معیار ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارت قواعد کے اعتبار سے غلط ہے:

پانچ لڑکی کتاب پڑھتے ہیں

لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ کوئی قانون شریعت ہے جس کی رو سے یہ عبارت غلط ہے۔ اس کی

وجہ صرف یہ ہے کہ اردو زبان میں ”پانچ لڑکی“ نہیں ”پانچ لڑکیاں“ مستعمل ہے۔ اور اس زبان میں رواج یہ ہے کہ فعل کی جنس طالع ہوتی ہے فاعل کی جنس کے۔ ان باتوں کے پیچھے کوئی مقدس اصول نہیں، بس قبولیت اور رواج عام ہے۔ اسی باعث مندرجہ بالا عبارت میں ”پانچ“ کے ساتھ جمع کا صیغہ (”لڑکیاں“) ضروری ہے، لیکن مندرجہ ذیل مصرع میں ضروری نہیں کہ ”چھ چھ چوکیاں“ کہا جائے ع ”چھ چھ چوکی چوک میں بیٹھی چور نہ چنچل بند ہوا

(امیر اللہ تسلیم)

علیٰ ہند القیاس، شاعری کے طور طریقے تو بڑے شعرا ہی سے حاصل ہوتے ہیں۔ اور بڑے شعرا کی بڑائی سب سے پہلے اس بات میں ہے کہ وہ زبان کے خلا قانہ استعمال کے ماہر ہوتے ہیں۔ لہذا ان کے کسی عمل کو صرف اس بنا پر غلط ٹھہرانا کہ کتابوں میں ایسا ہی لکھا ہے، یا ہم نے بزرگوں سے ایسا ہی سنا ہے، بالکل نامناسب اور زبان و شعر دونوں کے لئے نقصان دہ ہے۔ مثلاً ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے دو معرکہ آرا مضامین میں ثابت کیا ہے کہ حافظ سے ہر وہ ”غلطی“ سرزد ہوئی ہے جس کی ممانعت اور برائی قواعد یا عروض کی کتابوں میں آئی ہے۔ تو اب یا تو وہ کتابیں غلط ہیں، یا حافظ بڑے شاعر نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ دوسرا نتیجہ کسی بھی طرح قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ لہذا اگر وہ کتابیں غلط نہیں ہیں جن کی رو سے حافظ نے ”مکر وہ اور قبیح غلطیاں“ کی ہیں، تو وہ عملی طور پر اہم بھی نہیں ہیں، کیونکہ حافظ نے ان کتابوں پر عمل نہیں کیا، لیکن پھر بھی وہ بڑے شاعر ٹھہرے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ کتابوں میں جن باتوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ غلط ہیں، وہ بعض اشخاص نے اپنی ذاتی پسند ناپسند کی بنا پر مرتب کی ہوں، یا کسی ایک زمانے میں کسی ایک شاعر کے کلام کو دیکھ کر کوئی نتیجہ نکالا گیا ہو۔ لیکن بعد کے شعرا نے اپنے عمل سے ثابت کر دیا ہو کہ جن باتوں کو ”غلطی“ سے تعبیر کیا گیا تھا وہ ناپسندیدہ نہیں ہیں۔ لہذا ممکن ہے کہ بعد کے زمانے میں وہ چیزیں غلط نہ سمجھی جائیں جنہیں کسی گزشتہ زمانے میں کسی ایک شخص نے یا بعض لوگوں نے غلط ٹھہرایا تھا۔

شاعری کے طور طریقوں کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جو بڑے شعرا کے عمل سے بھی ثابت ہوں، اور زبان کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جن پر لوگ عمل کرتے ہوں۔ تعقید، توالی اضافات، تقابل

ردیفین، تخفیف حرف اصلی، بالخصوص در الفاظ فارسی و عربی، اعلان نون وغیرہ ان سب باتوں میں بڑے شعر کا عمل مرتج ہے، کتابوں کے بیانات نہیں۔ مہذب صاحب مرحوم کا بیان کردہ اصول اس لئے بے معنی ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں ”ہر وہ بات، جسے میں غلط قرار دوں، غلط ہے۔“ تفصیل اس کی یہ ہے کہ جس شاعر کے کلام کو آپ اپنی بات کی دلیل میں سند کے لئے لاتے ہیں، اسی شاعر کے بعض افعال کو آپ غلط بھی قرار دیتے ہیں اور اگر آپ سے کہا جائے کہ صاحب یہ شاعر تو اس درجہ مستند ہے کہ آپ بھی اس سے اسناد کرتے ہیں، تو آپ کا جواب ہوتا ہے کہ ”غلطی چاہے مستند شاعر سے ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔“ حالانکہ اگر آپ مستند شاعر کے بھی قول یا فعل کو غلط قرار دیں تو وہ مستند ہا کہاں؟

مثال کے طور پر، مہذب صاحب کی نظر میں میر انیس مستند تھے، لیکن وہ میر انیس ہی کے ان مصرعوں میں نشست الفاظ یا تعقید پر معترض ہوئے کہ یہ مناسب نہیں ع

(۱) سائل کو جس نے روٹی کے اونٹوں کی دی قطار

(۲) اب آخری بہن یہ سواری ہماری ہے

لیکن وہ بسا اوقات اپنی بات پر دلیل میر انیس کے کلام سے لاتے تھے۔ اس کے معنی یہی ہوئے کہ میں جہاں میر انیس کو صحیح کہوں، وہاں وہ صحیح ہیں اور جہاں میں انھیں غلط کہوں وہاں وہ غلط ہیں۔ مثلاً وہ میر انیس اور دوسرے اساتذہ کے یہاں مندرجہ ذیل طرح ”کو“ وغیرہ کے استعمال کو غلط قرار دیتے تھے۔ ع

(۳) بیٹھے نہیں زمیں پہ خزانے کو گاڑ کے

(یہ تینوں مصرعے میر انیس کے مرثیے ع ”جب نوجوان پسر شہ دیں سے جدا ہوا“ سے ماخوذ ہیں۔) لیکن انھیں اساتذہ کے بعض دوسرے استعمالات کو وہ صحیح کہتے تھے۔ اس تضاد کا حل انھوں نے (یا ان کی طرح کے اور استادوں مثلاً نیاز فتح پوری نے) کبھی پیش نہیں کیا کہ ایک ہی شخص بعض جگہ مستند اور بعض جگہ غیر مستند کیوں کر ہو سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا حل صرف یہ ہے کہ میں جہاں کہوں وہاں وہ مستند ہے اور جہاں میں نہ کہوں وہاں وہ مستند نہیں ہے۔ حالانکہ یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ جس چیز پر سارے یا اکثر، بڑے شعر عمل پیرا ہے ہوں اس کو کتابی یا ذاتی دلیل غلط قرار دے تو یہ بات نہ صرف یہ کہ بے معنی ہے، بلکہ اس پر اصرار سے کچھ حاصل بھی نہیں۔

ویسے تعقید کے پسندیدہ ہونے کے بارے میں کتابی دلیل کی بات کرنا ہو تو غالب کے قول سے ہم واقف ہیں کہ فارسی میں تعقید کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے، اور اردو (بقول غالب) فارسی کی مقلد ہے۔ لیکن اصلی اور اصولی بحث دیکھنا منظور ہو تو اسے امام عبد القادر جرجانی کے یہاں ملاحظہ کریں۔ جرجانی نے کسی عبارت میں ترتیب الفاظ کے بدلنے (یعنی تعقید پیدا کرنے) پر غیر معمولی بارشکی سے بحث کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ کسی عبارت میں الفاظ کو جس طرح ترتیب دیتے ہیں اس کے پیچھے معنوی اہمیت ہوتی ہے۔ ہر ترتیب الگ طرح کی معنویت اور ادبی خوبی کی حامل ہوتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارتیں الگ الگ ادبی اور معنوی اہمیت رکھتی ہیں، اگرچہ ان کے ظاہری معنی متحد ہیں۔

(۱) مارا خارجی کو زید نے

(۲) مارا زید نے خارجی کو

(۳) مارا گیا خارجی زید سے

میرے پاس کوئی دلیل تو نہیں ہے، لیکن مجھے لگتا ہے کہ شبلی، مسعود حسن رضی ادایب وغیرہ نے اس بات پر جو اصرار کیا ہے کہ شعر میں الفاظ کی ترتیب نثری ترتیب کے جس قدر مماثل ہو اتنا ہی اچھا ہے، تو اس اصرار کی وجہ یہی ہے کہ انگریزی میں، جہاں الفاظ کی ترتیب کے ساتھ معنی اکثر بدل جاتے ہیں، تعقید کو برا کہا گیا ہے۔ جدید انگریزی شاعری میں تو تعقید کو ناقابل غنوبہ مذاقی تصور کیا جاتا ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ اور اس تفصیل کی ضرورت یوں پڑی کہ بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں کہ میر کے یہاں تعقید کا عیب بہت ہے اور جس شعر میں یہ ”عیب“ ہو، اسے اچھا کیونکر کہہ سکتے ہیں؟

اب میر کے شعر پر غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ کی نثر یوں ہوگی: ”یا خدا اس دلربا کے ساتھ (کوئی) بندہ نہیں ہے۔“ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ تشویش کے لہجے میں کہا ہے، دوسرے یہ کہ تعجب اور تحسین کے لہجے میں کہا ہے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہامیہ قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ خدا یا کیا اس دلربا کے ساتھ کوئی بندہ نہیں ہے (یعنی کوئی انسان نہیں ہے)؟ ان تمام مفایم کا ربط مصرع ثانی سے ہے جس کا مضمون بالکل نیا ہے، کہ معشوق جہاں بھی ہوتا ہے، وہ جگہ دیر ہو یا حرم ہو، کچھ بھی جگہ ہو، لیکن خدا اس کے ساتھ رہتا ہے۔

معشوق کے ساتھ خدا رہتا ہے، اس کے کئی معنی ہیں اور ہر معنی میں نیا پہلو ہے۔ (۱) معشوق

تنہا ہی گھومتا پھرتا ہے، اسے کسی اور انسان سے کوئی لگاؤ نہیں، جب کوئی تنہا ہوتا ہے یا تنہا کہیں جاتا ہے، تو اسے خدا کی تحویل میں فرض کرنا عام بات ہے۔ مثلاً میر کا ہی شعر ہے۔

میر کبے سے قصد دیر کیا
جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

(دیوان سوم)

لہذا معشوق اگر ہر جگہ تنہا ہے تو اس کے ساتھ خدا ہے۔ (۲) دیر ہو یا حرم، خدا ہر جگہ موجود ہے، لہذا معشوق کے ساتھ کوئی نہیں ہے تو خدا تو ہے ہی۔ (۳) معشوق کے ساتھ خدا اس معنی میں ہے جس معنی میں ورڈس ورث نے اپنی ننھی بیٹی کو خدا کی ہم نشین قرار دیا تھا:

Thou liest in Abraham's bosom all the year,
And worshipp'st at the Temple's inner shrine,
God being with thee when we know it not.

یعنی معشوق میں معصومیت کی تقدیس اور بے لوثی کی پاکیزگی ہے، اس لئے وہ خدا کے قریب ہے۔ یا پھر حسن انسانی میں چونکہ جمال الہی منعکس ہے، اس لئے معشوق کو خدا کی ہم نشینی کا مرتبہ حاصل ہے۔

استحسان یا استعجاب کے لہجے، معشوق میں صفت الوہیت تلاش کرنے کے مضمون، اور معشوق کے تنہا گھومنے کے مضمون کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہو گیا ہے۔

۲/۲۷۳ سرسری نگاہ سے دیکھیں تو یہ شعر کسی خاص خوبی کا حامل نہیں ہے۔ بات سامنے کی لگتی ہے، اور اسلوب بے رنگ۔ لیکن بظاہر سپاٹ پن کے باوجود اس میں معنی کے توجہ طلب پہلو ہیں۔ معشوق کو میر نے، اور اٹھارویں صدی کے شعرا نے اوباش بھی کہا ہے اور میرزا کے بھی لقب سے ملقب کیا ہے۔ ”اوباش“ اور ”میرزا“ میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ”اوباش“ وہ شخص ہوتا ہے جو عامیانه اور بازاری کردار رکھتا ہو۔ ایسا شخص حلم اور وقار سے عاری ہوتا ہے، اس سے لڑنے جھگڑنے، مار پیٹ اور سفیہانہ برتاؤ سے عار نہیں ہوتا۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۱۔ اس کے علاوہ بھی کہا ہے۔

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
 آخر اس ادبаш نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی
 اس کے برخلاف ”میرزا“ میں وقار، تمکنت، نازک مزاجی اور نفاست طبع ہوتی ہے۔ میری کا شعر ہے ۔
 مرزائی فقیر میں بھی دل سے گئی نہ میرے
 چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی
 سید محمد خاں رند کہتے ہیں ۔

فقر میں بھی وہی دماغ ہے رند
 بو نہیں جاتی میرزائی کی
 ان دونوں شعروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی کی صفت معشوق اور عاشق دونوں میں ہو سکتی ہے۔
 شعر زیر بحث میں متکلم خود سے یا کسی اور سے کہہ رہا ہے کہ ادباش لڑکوں کے ساتھ تو بہت عمر گزاری، اب
 کسی میرزا سے دل لگانے کا ارادہ ہے، لیکن یہ بات بھی ہے کہ دل لگانے کا ذکر صراحتاً نہیں ہے، بلکہ عمر
 کاٹنے کا ذکر ہے۔ لہذا ممکن ہے کہ عشق کرنے کے لئے تو ادباش لڑکوں کے ٹھیک ہوں۔ لیکن شریفانہ نباہ کرنے
 کے لئے (عشق ہو یا نہ ہو) میرزا لوگ بہتر ہیں۔ عشق کا صراحتاً ذکر تو ادباش لڑکوں کے بھی ساتھ نہیں
 ہے، لیکن ادباش لڑکوں کے ساتھ عمر گزارنے یا گھر بسانے کا تصور نہیں ہوتا۔ اس لئے ان کے ساتھ اگر
 معاملہ ہوگا تو عشق کا ہی ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شعر میں یہ کہیں نہیں مذکور کہ ادباش لڑکوں کی صحبت ترک کر کے کسی میرزا
 کے ساتھ عمر کاٹنے کا فیصلہ اس لئے کیا ہے کہ ادباش لڑکوں کے ساتھ زندگی بڑی زبونی سی گذرتی تھی۔
 امکان تو یہی ہے لیکن وضاحت نہ ہونے کی وجہ سے ہم متیقن سے نہیں کہہ سکتے کہ ان لڑکوں کے ساتھ بری
 ہی گذری ہوگی۔ اور یہ تو ہرگز نہیں کہا جاسکتا کہ میرزا کے ساتھ زندگی بہتر گذرے گی۔ لہذا شعر میں سب
 لوگوں پر طنز ہے، ادباش لڑکوں پر، میرزا پر، اور خود پر۔ ”کاٹنے کا“، بمعنی ”کاٹیں گے“ ہے، اور یہ دہلی کا
 خاص محاورہ ہے۔

آخری بات یہ کہ مصرع ثانی استفہامیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں معنی تو سراسر طنزیہ
 ہیں، کہ متکلم مخاطب سے کہتا ہے، اچھا تو اب آپ کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا ارادہ رکھتے ہیں؟

دوسرے معنی میں ایک طرح کی یاس ہے کہ کیا اب تسکین دل کے لئے، یا زندگی میں کسی مقصد کی تکمیل کے لئے، آپ کسی میرزا کا ساتھ بنانا چاہتے ہیں؟ تیسرے معنی میں محض سادہ استفہام ہے، کہ ادبائش لڑکوں کے ساتھ زندگی کا بڑا حصہ آپ نے گزارا (اس سے آپ کو شاید کچھ ملا۔ شاید کچھ نہ ملا۔) اب کیا ارادہ ہے؟ کیا اب آپ کسی میرزا کے ساتھ بقیہ زندگی گزاریں گے؟ مشکلم کا ابہام بھی یہاں لطف دے رہا ہے۔

میرزائی کے مضمون پر شاہ مبارک آبرو نے عجیب و غریب شعر کہا ہے

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر

ناز کے مارے پھری جاتی ہے مڑگاں کی سپاہ

اس شعر کی روشنی میں ”میرزائی“ بمعنی ”نزاکت“ بھی معلوم ہوتا ہے۔ (شاید اسی لئے بعد میں ”مرزا پھویا“ کا روزمرہ بنا۔) اگر ”میرزائی“ بمعنی ”نزاکت“ اور ”نازک مزاجی“ ہے، تو پھر میر کے شعر میں طنز کا نیا لطف ہے، کہ ادبائش لڑکوں نے عاقبت خراب کی، اس لئے اب کسی میرزا کے دامن سے خود کو باندھنے کا ارادہ ہے۔ لیکن اگر میرزا لوگ اس قدر نازک مزاج ہوتے ہیں، اور اس قدر نازک و نزاکت والے ہیں کہ ان کی چلکیں ہمیشہ برگشتہ ہی رہتی ہیں (چاہے سپاہ مڑگاں کی برہمنگی کے باعث وہ نامرد (= جنگ کے طور طریقوں اور شجاعت سے نا آشنا) ہی کیوں نہ کہلائیں) پھر تو ایسوں سے نباہ کرنا بھی اتنا ہی مشکل ہوگا جتنا ادبائشوں سے تھا۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ مڑگاں کو سپاہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لمبی چلکیں (جو حسن اور نزاکت کا عنصر ہیں) تھوڑی سی مڑی ہوئی اور لہریئے دار ہوتی ہیں۔ اس کو صف مڑگاں یا سپاہ مڑگاں کی برہمنگی (یعنی فوجوں کی واپسی یا ان کے پیٹھ دکھانے) سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ میر ہی کا شعر ہے۔

ہیں گی برگشتہ دے صف مڑگاں

پھر گئی ہے سپاہ مت پوچھو

(دیوان اول)

غالب نے بھی سپاہ مڑگاں کا مضمون باندھا ہے۔

کس دل پہ ہے عزم صف مژگاں خود آرا
آئینے کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

۳۷۲ اس شعر میں پہلی بات تو یہ ہے کہ برگ گل کو صبا کے ساتھ آنا فرض کیا ہے، یعنی مفہوم محض یہ نہیں کہ برگ گل کو صبا اڑا کر لے آتی ہے (ملاحظہ ہو ۱۶۳/۳)۔ مفہوم یہ بھی ہے کہ برگ گل اور صبا میں دوستی ہوگئی اور برگ گل صبا کے ساتھ گھومتا پھرتا ہے۔ اسی عالم میں وہ مشکلم کے قفس تک بھی آ جاتا ہے۔ مصرع ادلی کے پہلے ٹکڑے میں بھی انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی ہیں۔ (۱) میں چمن کو نہیں جانتا، مجھے چمن کا کچھ حال نہیں معلوم، (۲) مجھے چمن سے کوئی ربط ضبط نہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے مشکلم اور چمن کا رشتہ تقریباً ٹوٹ گیا ہے۔ اس کو گرفتار ہوئے دیر ہوگئی ہے کہ اب وہ چمن کو کم و بیش بھول گیا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے رشتہ تو شاید برقرار ہے، لیکن قفس اور چمن میں فاصلہ (جسمانی یا روحانی) اس قدر طویل ہے کہ مشکلم کو چمن کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ دونوں صورتوں مضمون حرماں نصیبی اور مجبوری کا ہے۔ لہجے میں بظاہر بے رنگی لیکن بہ باطن خفیف سی تلخی ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ برگ گل نے صبا سے دوستی کر لی ہے۔ قفس پر آنے میں یہ اشارہ ہے کہ ممکن ہے کہ برگ گل صرف گھومتا پھرتا نہیں، بلکہ جان بوجھ کر مشکلم سے ملنے اور گویا اس کا دل جلائے آ جاتا ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ گلبرگ کے اڑتے پھرنے کی وجہ یہ ہے کہ چمن (خزاں کے ہاتھوں یا کسی اور باعث) تاراج ہو گیا ہے اور چمن کی نشانی صرف وہ گلبرگ رہ گیا ہے جو کبھی کبھی اڑتا قفس پر جا نکلتا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہو جاتی ہے، لیکن معنی نسبتاً محدود ہو جاتے ہیں۔ ہاں شور انگیزی بہت بڑھ جاتی ہے۔

ہوا پر برگ گل کے اڑنے پھرنے کا مضمون محمد باقر بروی نے خوب باندھا ہے، ممکن ہے میر نے وہیں سے لیا ہو۔

برگ گل را بکف باد صبا می بینم
باغ ہم جانب اوانامہ برے پیدا کرد
(میں برگ گل کو صبا کے ہاتھوں میں دیکھتا)

ہوں۔ تو باغ نے بھی معشوق کی طرف

بھیجنے کے لئے ایک نامہ بر حاصل کر لیا!

باقر ہروی کے شعر میں معشوق کی طرف اشتعال، اور یہ مضمون، کہ دنیا کی ہر چیز میرے معشوق پر عاشق ہے، انتہائی پر لطف ہیں۔ میر نے بنیادی مضمون کو لے کر بالکل نئے رنگ میں رنگ دیا۔ استفادہ ہو تو ایسا ہو۔ میر نے شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں پھر باندھا ہے۔

آنکھوں میں آشنا تھا مگر دیکھا تھا کہیں

نو گل کل ایک دیکھا ہے میں نے صبا کے ہاتھ

دیوان ششم

ردیفہ

۳۷۳

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

۱۳۷۳ ابہام کے حسن، اور مضمون کی تازگی کی بنا پر یہ شعر کلام میر میں بھی لعل شب چراغ کی طرح روشن ہے۔ جنون کی تقدیس کا تصور مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ ہمارے یہاں ”مجدوب“ بزرگوں کے احترام کے علاوہ عام طور پر بھی معاشرہ اہل جنوں کو احترام اور خوف کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ مغرب میں تقدیس جنون کا تصور اٹھارویں صدی تک خاصا معروف رہا۔ عقلیت اور روشن خیالی کے زیر اثر جب جنون کو ذہنی بیماری اور محض ذہن کے خلیوں کا فساد سمجھنے کا رواج عام ہوا تو رومانویوں نے اس کے رد عمل کے طور پر جنون کو اپنی شاعری اور انسانوں میں خاص جگہ دی۔ کولرج کی ”کبلا خاں“ کی یہ آخری سطریں ایک طرح سے خلل دماغ کا پرستار (Celebration) ہی ہیں:

Beware; Beware;

His flashing eyes, his floating hair;

Weave a circle round him thrice,

And close your eyes with holy dread,

For he an honey dew hath fed

And drunk the milk of paradise.

ترجمہ:

ہوشیار! ہوشیار!

اس کی جگہ گاتی آنکھیں، اس کے لہراتے ہوئے گیسو! اس کے گرد حلقہ بنا کر
تین بار طواف کرو! اور اپنی آنکھوں کو مقدس خوف کے ساتھ بند کر لو! کیونکہ اس
کی پرورش تو شہد شہنم پر ہوئی ہے! اور اس نے جنت کی نہروں کا دودھ پیا ہے۔

ہماری شاعری میں بھی خرد کے مقابلے میں جنون کو ہمیشہ برتر ٹھہرایا گیا ہے، اور عقل کی جگہ
کشف کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے۔ اس پس منظر میں میر کا یہ شعر کچھ نئی طرح کی مساوات قائم کرتا نظر
آتا ہے۔ رسومیاتی اعتبار سے ہماری شاعری میں دنیا والے عاشق یا متکلم کے غیر یعنی (The
other) ہیں۔ زاہد، متجسس، نا صبح، رقیب ان کے خاص نمائندے اور اہل ظاہر کی علامت ہیں۔ یہ لوگ
جنوں کو ناپسند کرتے ہیں، کیونکہ دیوانے کا قول اور فعل دونوں ہی اہل ظاہر کے تسلط، اور ان کے معتقدات
و تصورات زیت کو اندر سے نقصان پہنچاتے یعنی (subvert) کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہمیں بتایا
جا رہا ہے کہ سب لوگ میر کی دیوانگی سے خوش ہیں، یعنی یہ لوگ اگر میر کی دیوانگی کو پسند نہیں کرتے، یا اسے
(Approve) یعنی منظور نہیں کرتے تو کم سے کم اس سے راضی (pleased) ضرور ہیں۔ ”سب“ کی
وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ لیکن قیاس یہی ہے کہ اس سے دیوانے کے غیر یعنی (The other) مراد ہیں،
جو اس سے براہ راست دشمنی بھی نہ کریں تو بھی دیوانہ ان کے ماحول میں اجنبی ہے اور دیوانے کے ماحول
میں وہ اجنبی ہیں۔

سب لوگ میر کی دیوانگی سے اس لئے راضی ہیں کہ وہ بڑے ”شعور“ سے جنون کے معاملات
کو انجام دے گیا۔ سب سے پہلی بات کہ متکلم کو اس بات پر طمانیت اور ایک طرح کی خوشی کیوں ہوئی کہ
”سب“ لوگ دیوانگی میر سے راضی ہوئے؟ اس بات کو بیان کرنے (اور اس طرح اہمیت دینے) کی
ضرورت ہی کیوں پڑی کہ وہ لوگ، جو دیوانے کے لئے غیر ضروری (irrelevant) ہیں، اس کی دیوانگی پر
راضی ہیں؟ دیوانے کو اس سے کیا غرض کہ کوئی اس کی دیوانگی کو کس نگاہ سے دیکھتا ہے؟ وہ تو اپنی دنیا میں خود
مکتفی ہے۔ لہذا اس رضامندی کا تذکرہ ظاہر کرتا ہے کہ متکلم (چاہے وہ خود میر ہی کیوں نہ ہوں) اہل دنیا
کے ساتھ کسی قسم کی مفاہمت (Compromise) کر رہا ہے۔ یہ بات بظاہر اچھی نہیں ہے لیکن جس طرح

بیان ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مشکل اسے کوئی قابلِ تحسین کارنامہ سمجھتا ہے۔

جنون اور شعور میں وہی رشتہ ہے جو آگ اور پانی میں ہے۔ پھر شعور کے ساتھ جنون کر جانا کیا معنی رکھتا ہے اور کس طرح ممکن ہو سکتا ہے؟ ممکن ہے اس کا مطلب یہ ہو کہ میر نے جنون کے آداب کو نبھایا۔ پھر جنون کے آداب کیا ہیں؟ یہاں بھی ہمیں قیاس سے کام لینا پڑتا ہے کہ جنون کے آداب غالباً یہ ہیں کہ انسان گریبان چاک کرے، سرنوچے، جنگل کو جائے، لیکن یہ تو سبھی دیوانے کرتے ہیں، اس میں میر کی کیا تخصیص؟ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ میر نے جنون کے عالم میں شور و غل نہ کیا، کسی کو پریشان نہیں کیا، وغیرہ۔ لیکن یہ تو مفاہمت (Compromise) کی بدترین منزل ہوئی۔ لہذا شعور کے ساتھ جنون کرنا اگرچہ قولِ محال کے اعتبار سے انتہائی خوبصورت فقرہ ہے، لیکن اس کے تمام ظاہری معنی، بلکہ پورے شعر کے ظاہری معنی جنون اور دیوانگی کی کم قدری پر دلالت کرتے ہیں۔

اگر آج کل کے نئی تاریخیت (New historicism) والوں کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو شعر کا تحت متن (sub-text) یہ ہے کہ شعور کے ساتھ جنون کرنا دراصل اہل دنیا کی مروجہ اقدار کا مکمل نقصان اندرونی (subversion) ہے۔ کیونکہ اصل مقصد تو جنون کرنا ہے، تا کہ اہل دنیا اور اہل خرد کو زک پہنچے۔ لہذا اگر اوپر اوپر شعور اختیار کیا اور اندر اندر جنون (یعنی جنون کی کوئی علامت ظاہر نہ ہونے دی) تو گویا اصل مقصد میں کامیاب ہوئے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”جنون کرنا“ بمعنی ”مجنون ہو جانا“ لیا جائے۔ فارسی میں ”جنون کردن“ اور ”جنون زدن“ دونوں ہیں۔ (”بہارِ غم۔“) جنون کر گیا ”جنون کرد“ کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ میر بڑا ہوشیار تھا، اس نے دیکھا کہ دنیا ہوش مندی سے رہنے کی جگہ نہیں۔ لہذا جب اسے موقع ملا تو وہ بڑی ذہانت اور شعور سے کام لیتے ہوئے دیوانہ ہو گیا۔ اس صورت میں سب لوگوں کے میر سے راضی ہونے کی وجہ یہ ہوئی کہ لوگوں نے میر کی ذہانت اور شعور کی داد دی کہ اس نے خرد کی جگہ جنون اور عقل کی جگہ کشف کو اختیار کیا۔ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔

۳۷۴

۱۰۳۰ ٹوئیں پھوئیں نہ کاش آنکھیں
کرتے ان رخنوں ہی سے نظارہ

۱۷/۳۷ عمر کے آخری دن، جب انسان خود ترحمی اور شکست خوردگی پر مائل ہو جاتا ہے، بظاہر ایسے مضامین کو اس آنے چاہنے جن میں موت کی افسردگی وغیرہ ہو۔ خاص کر جب شاعر میر جیسا ہو جن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ تاحیات روتے ہی رہے۔ لیکن، معاملہ حسب معمول یہاں برعکس ہے، کہ متکلم آخری عمر میں بھی چلبلا، اور اس کی طبیعت افسردگی سے خالی ہے۔ آنکھوں کے جانے کا غم اس لئے نہیں کہ آنکھ نہ ہو تو انسان پر بہت بڑی معذوری حاوی ہو جاتی ہے۔ غم اس لئے ہے کہ آنکھیں ہوتیں تو معشوق کا نظارہ کر سکتے۔ پھر آنکھوں کو ”رخنہ“ کہا ہے، یعنی ان کی بھی بڑی قدر و قیمت نہیں رکھی ہے۔ بس وہ رخنہ دیوار یا روزن در ہیں، کہ ان کے ذریعہ معشوق کو جھانک سکتے ہیں۔ مزید یہ کہ آنکھوں کے صرف پھوٹ جانے کا ذکر نہیں ہے، بلکہ ان کے ٹوٹ جانے کا بھی ذکر ہے۔ اس کے متعدد معنی ہیں۔ (۱) آنکھیں روتے روتے پھوئیں اور طفلان بازار کے پتھر کی چوٹوں سے جو کچھ آنکھوں میں بچا تھا وہ ٹوٹ گیا۔ (۲) آنکھیں ٹوٹ پھوٹ گئیں، یعنی درازی عمر اور کثرت استعمال کے باعث آنکھیں جاتی رہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”ان برتنوں کو تم کیا پوچھتے ہو، وہ تو کب کے ٹوٹ پھوٹ گئے۔“ یعنی یہ سب اتفاقہ اور روز روز استعمال کے باعث ہوا۔ (۳) ”چشم شکستن“ فارسی کا محاورہ ہے، بمعنی ”انداھا ہو جانا۔“ (اشائین گاس۔) لہذا آنکھیں ٹوئیں، یعنی میں اندھا ہو گیا، پھر آنکھیں پھوئیں، یعنی ان کو کچھ ایسی چوٹ پہنچی کہ حدقہ اور پتلی سب ضائع ہو گئے۔

یہ سب کہہ دیا اور آنسو ایک نہ بہایا، بلکہ خوش طبع اور چنچل پن کا لہجہ برقرار رکھا۔ انداز میں بے تکلفی ایسی فطری اور آسانی سے ادا ہو جانے والی ہے کہ ایسے شعروں کے بعد آتش اور یگانہ کے اس کلام کو پڑھیں جس میں یہ انداز برتا گیا ہے تو شتر غمزے اور مور کے ناچ کا فرق معلوم ہو جاتا ہے۔ ظفر اقبال کے

ظریفانہ شعروں میں کہیں میر والی بات البتہ جھلک اٹھتی ہے۔ مثلاً آنکھوں کی کنزوری کے مضمون پر ظفر اقبال کا شعر ہے۔

عینک دیبچہ اگر بدلو
روز آئے نظر نیا ہی جلو

فرق صرف یہ ہے کہ ظفر اقبال کے یہاں (ایسے شعروں میں) خود پر طنز کا عنصر کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ظفر اقبال اپنے ہدف کو تملاتے، اور زخم کھا کر پیا رنگی سے جھلاتے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں طنز اور ظرافت میں ابہام نہیں ہے۔ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ کون سے لوگ، یا کس طرح کے لوگ، ان کے ہدف ہیں۔ مثلاً مندرجہ بالا شعر میں ان لوگوں پر طنز ہے جو زندگی میں رومان اور رنگینی کی تلاش میں رہتے ہیں، جن کا خیال خام یہ ہے کہ ہمارے چاروں طرف رومانی (اور غیر رومانی) کامیابی کے امکانات کی دنیا ہے۔ یا پھر اس شعر میں ان لوگوں پر طنز ہے جو سمجھتے ہیں کہ دیکھنا بہت آسان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں خود پر، معشوق پر، عشق کے معاملات پر، ہر چیز پر طنز ہے، پھر یہاں طنز کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ بے چارگی، بے چارگی پر غصہ اور رنج، ایک عجب ملنگ قسم کی بے پروائی پوری زندگی پر تبصرہ (یہ زندگی مشکلم کی بھی ہے اور اس کی طرح کے دوسرے باہت لوگوں کی بھی)۔ بظاہر یہ شعر بہت معمولی ہے، لیکن درحقیقت اس کی تھانہ نہیں ملتی کیوں کہ ہم یہ فیصلہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ مشکلم بخیدہ ہے یا محض ظریفانہ بات کہہ رہا ہے اور اگر بخیدہ ہے تو اس کا لہجہ کیا ہے؟ اس میں افسوس، بے پروائی، طنز، پھلکوپن، شکست کھا کر بھی شکست نہ کھانے کا انداز، نقصان پر افسوس کے بجائے ایک اکڑ، یہ سب ہے اور بہ یک وقت ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں خاصی تعداد میں ہیں، اور یہ صرف میر کے مروجہ (stereotype) یعنی مقبول لیکن غیر حقیقی پیکر کا منہ چڑھاتے ہیں، بلکہ خود ان کی تطبیق یا نوع بندی کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

صد شکر واجب است برائے آل و واجب مواجب کہ قلب راز نور ایمان و بنیش منور کرد و جاں راز رانچہ ریحان عرفان و دانش معطر و صد ہزار درد و وصلات برینی آخر الزماں فخر موجودات تاج مناج عوالم موجود ممکن کہ ابر جمعش بر تمام عالم و عالیشان می بارد نور بدایتش اظلال ضلال را از قلوب جن داناس بردارد اما بعد ایں بندہ حقیر بے توقیر از دودمان امام المسلمین امیر المومنین عمر ابن الخطاب رہبر بالصدق و الصواب کہ بوجہ موثوقی موسوم است بہ شمس الرحمن فاروقی عرض می گذارد و از کلک عاجز رقمی نگار الحمد للہ و العنت کہ جلد سوم تصنیف نفیس مشتمل بر شرح و انتخاب کلام بے نظیر روشن چوں مہر منیر افصح الفصحی ابلاغ ابلیغا حضرت میر محمد تقی میر کہ گرم تر از شمس تہریز است و مشہور بہ شعر شور انگیز است از توجہ و اہتمام و انصرام کارکنان عالی ہمت ترقی اردو بورڈ بلند مرتبت در شہر ارم نہاد فرخندہ بنیادشاہ جہاں آباد در ماہ محرم الاحرام سنہ ۱۴۱۳ ہجری مطابق ماہ جولائی ۱۹۹۲ از حلیہ طبع آراستہ در عرصہ سخن شناساں پیراستہ شد یلوح الخط فی القراطس دہر او کا تبہ رسم فی التراب یا ککچ یا ککچ یا ککچ ۱۲۔

ہو الفیاض اکلمیم صد شکر ایزد تعالیٰ و درد و وصلات بر صاحب لولاک پیغمبر آخر الزماں کہ

ایں کتاب بار سیوم بعد تصحیح و اضافہ در ۱۳۲۹ھ مطابق ۲۰۰۸ء در شہر دہلی بہ انطباع رسید ۱۲

اشاریہ

یہ اشاریہ اسامیہ مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جاسکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے، چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ”معنی آفرینی“ پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ”معنی آفرینی“ کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح (معنی آفرینی) بصراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

آبرو، شاہ مبارک ۱۱۱، ۱۸۸، ۱۹۳، ۲۲۷	آرزو، سراج الدین علی خان (صاحب
۲۲۸، ۳۲۷، ۳۲۸، ۶۳۵، ۶۵۹	”چراغ ہدایت“ وغیرہ) ۸۷، ۲۰۷، ۲۹۱،
آتش، خواجہ حیدر علی ۶۳، ۶۵، ۹۰، ۱۱۰، ۱۱۶	۳۸۷، ۶۳۵، ۶۴۳
۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۶۵، ۱۹۸	آزاد، مولانا محمد حسین ۳۹، ۶۰، ۶۲، ۷۳، ۸۰،
۲۰۱، ۲۲۰، ۲۳۳، ۲۵۵، ۲۷۵	۹۳، ۱۶۲، ۲۳۳، ۳۰۶
۲۸۰، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸	آزردہ، مفتی صدر الدین ۱۰۸، ۲۹۵، ۲۹۶،
۳۰۹، ۳۱۰، ۳۵۲، ۳۶۰، ۳۶۱	۲۹۷
۳۹۰، ۵۳۹، ۵۶۰، ۵۷۰	آسی، مولانا عبدالباری ۲۲، ۲۶۳، ۳۵۶،
۳۲۳، ۹۰-ایچ	۳۸۰، ۵۶۷
آر بری، اے۔ جے۔ ۳۳	آسی سکندر پوری، حضرت شاہ عبدالعلیم ۶۳،

۳۰۹، ۲۹۹، ۲۹۸، ۲۶۵، ۲۶۳

۳۹۷، ۳۹۶، ۳۶۲، ۶۵

۳۳۹، ۳۳۵، ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۱۲

آصف بن برخیا ۶۵۲

۳۶۳، ۳۴۷، ۳۴۲، ۳۴۱

آصف الدولہ، نواب ۶۵۲، ۶۵۱

۳۹۳، ۳۷۷، ۳۶۷، ۳۶۶

آفاق باری (صاحب معین اشراء) ۲۵۵

۴۵۷، ۴۴۵، ۴۲۹، ۴۲۶

۵۳۰

۵۰۷، ۴۹۶، ۴۸۶، ۴۷۵

آفاقی اور مقامی معیار، ادب کے ۳۶، ۳۷

۵۲۹، ۵۲۲، ۵۱۵، ۵۱۴، ۵۱۳

۶۷، ۶۶، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰

۵۴۰، ۵۳۶، ۵۳۳، ۵۳۲

آخوانیت، باری ۲۷۴

۵۸۲، ۵۶۰، ۵۵۸، ۵۴۲

آندورہن ۳۸، ۳۷، ۲۰، ۱۲

۶۰۵، ۶۰۴، ۵۹۶، ۵۸۳

آہنگ، شعر کا ۳۱۳، ۳۳۴، ۳۱۲، ۳۷۱، ۵۱۷

۶۶۶، ۶۵۸، ۶۳۲، ۶۳۱، ۶۱۶

۵۹۵، ۵۶۷، ۵۲۷، ۵۲۲، ۵۲۱

۶۶۶، ۶۶۴، ۶۶۳، ۶۶۲

۶۵۱

ابھینو گیت ۱۲

آن اسائن، البرٹ ۵۸، ۵۶، ۵۵

اثر، نواب امداد امام ۳۹، ۶۰، ۹۳

امیر اعظم خلیل اللہ، پیغمبر ۵۹۸

اثر لکھنوی، جعفر علی خاں ۱۷، ۲۱، ۱۵۸، ۳۱۹

ابن المحرر ۷۹

۶۴۹، ۴۹۳

ابن ابیثم ۵۳۹، ۶۴۰

اثر، سید خواجہ میر ۲۰۷، ۲۰۸

ابن خلدون ۳۸

اقتشام حسین، پروفیسر سید ۲۲

ابن رشد ۵۶

احمد شاہ، بادشاہ دہلی ۱۹۰

ابن عربی، شیخ اکبر محمد الدین ۱۷۷، ۱۷۸

احمد گجراتی، شیخ ۳۱، ۸۶

ابن نشاۃ ۵۹۵

احمد مشتاق ۷۱

ابوبکر الصدیق، امیر المومنین ۲۰۴

ادب کی تعریف ۶۲، ۶۳

ایہام ۱۵۲، ۱۷۲، ۱۸۱، ۱۸۲، ۲۰۶، ۲۱۳

ادب کے معیار، دیکھئے آفاقی اور مقامی معیار،

۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۳۸، ۲۶۲

ادب کے ادبی اصناف کی اہمیت ۶۸، ۶۷، ۶۳	استفادہ ۳۷، ۲۱۳، ۲۶۵، ۶۳۷، ۶۶۱
ادبی سماج، دیکھئے تخلیقی معاشرہ	استفادے کی قسمیں ۳۷، ۲۱۳
ادعائے شاعر ۱۲۰	استفہام انکاری، دیکھئے انشائیہ اسلوب
اردو لغت، تاریخی اصول پر ۲۰۶، ۲۵۵، ۲۹۸	استفہامیہ اسلوب، دیکھئے انشائیہ اسلوب
۳۰۳، ۴۱۹، ۴۸۰، ۵۴۹، ۵۸۱	اشعار مجاس، فریڈ رک ۳۸۰، ۴۱۶، ۴۶۹
۵۹۲	۶۶۵، ۵۸۰، ۵۳۹
ارسطو ۵۲، ۵۴، ۵۶، ۶۳، ۹۷، ۷۶، ۳۵۱	اسٹیریو ٹائپ، میر کا، دیکھئے غلط مفروضات
استعارہ ۱۳، ۱۴، ۲۰، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۸	میر کے بارے میں
۷۰، ۷۱، ۷۷، ۸۰، ۹۶، ۹۷	اسرار کی فضا، میر کی غزل میں ۲۸، ۲۹، ۳۰
۹۸، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۶۰، ۱۸۶، ۱۹۰	۳۱۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۵۸
۲۰۴، ۲۰۹، ۲۳۸، ۲۵۰، ۲۵۹	۳۸۲، ۳۸۵، ۴۲۲، ۴۲۵
۲۸۶، ۲۸۸، ۳۱۰، ۳۳۱، ۳۳۲	۴۲۶، ۴۳۰، ۵۵۸، ۶۲۰، ۶۲۲
۳۴۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۶	۶۴۶
۳۷۲، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۸	اشاریات ۲۹۳
۳۹۶، ۳۹۷، ۴۰۷، ۴۲۲	اشرف علی تھانوی، شاہ ۱۹۹
۴۳۵، ۴۵۰، ۴۵۳، ۴۶۱	اشرف ماثند رانی، ملا محمد سعید ۲۴۳، ۲۶۱
۴۶۳، ۴۷۴، ۵۱۹، ۵۳۸	اصغر گوٹہ دی ۲۷۶
۵۳۹، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۵۵	اضافت کا حذف کرتا، اضافت مقلوبی ۳۲
۵۶۳، ۵۷۰، ۵۷۸، ۶۰۶	۲۹۲، ۴۱۲، ۴۵۹
۶۰۷، ۶۲۴، ۶۲۷، ۶۳۷	اطہر پرویز ۲۲
۶۳۸، ۶۴۳، ۶۴۶، ۶۵۰	اعراب و علامات وقف ۳۱، ۳۲
استعارہ معکوس ۱۶۰، ۱۸۶، ۲۰۴، ۲۳۸	اعلان نون ۲۵۱، ۲۵۵
۶۳۲، ۶۴۷	انتقار جالب ۴۶۵

انتظار حسین ۲۹۹

انڈرا شیمنٹ، دیکھے سبک پانی

انسان دوستی، میر کے یہاں ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۶،

٧٠٢,٨٩٦,٢٢٥

انشاء، میر انشا اللہ خاں ۴۸۹

انشائیہ اسلوب ۳۱، ۹۶، ۱۰۲، ۱۳۰، ۱۶۷،

• 22 • 211 1A3 124 19A

٢٩٩، ٢٩٨، ٢٨٢، ٢٦٩، ٢٣٢

٢٠٢ ، ٢٠٩ ، ٢١٨ ، ٢٢٢

٢٦٩، ٢٧٩، ٢٩١، ٣٠٣، ٣١٣

۴۶۳ ، ۴۶۵ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸

522.514.790.723.744

.059 .052 .055 .053

439,414,402,402,582

١٥٦، ١٥٠، ١٢٥، ١٢١، ١٢٠

٧٧٠، ٧٥٩

انصاری، پروفیسر اسلوب احمد ۳۹

انوری ایبوردی، اوحد الدین ۱۰۰، ۱۲۳

انیس، میر بہر علی ۲۸، ۱۱۱، ۱۲۸، ۱۲۹، ۲۷۶،

٢٢٢، ٢١٩، ٢١٣، ٢١٢، ٢٢٢

५००,०१८,०००,००८,८८०

اورنگ زیب عالم گیر ۸۷

اور بجمل تصورات و خیالات، دیکھئے طبع زاد

- ابلی شیرازی ۵۳۴ بلاغت کلام ۱۰۶، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۳۱، ۲۶۳،
 ایس موبہن ۳۸ ۲۷۹، ۲۲۸، ۲۲۷، ۱۳۰، ۱۲۶، ۱۰۲،
 ایہام ۱۰۲، ۱۲۶، ۱۳۰، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹،
 ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۵۷، ۳۸۷،
 ۲۳۲، ۳۳۰، ۳۵۷، ۵۳۳،
 ۵۷۸، ۵۷۳،
 باراں رحمن ۳۸ ۲۲۵، ۳۷۷، ۳۸۰، ۵۹۴،
 بارت، رولاں ۱۵، ۵۵۰،
 باطن، قطب الدین ۹۱ ۲۷۶، ۲۶۱،
 باقر ہروی ۶۶۱، ۶۶۰،
 بایزید بسطامی، حضرت خواجہ ۱۷۳، ۱۷۴،
 بختیار کاکی، حضرت شیخ قطب الدین ۵۳۲،
 براؤسکی، جوزف ۱۵ ۲۹۸، ۳۶۲، ۴۰۵، ۴۶۱، ۴۸۳،
 برجسکی، برجستہ (شعر کے تعلق سے) ۲۳۸،
 بہاء الدین زکریا ملتانی، حضرت شیخ ۵۳۲،
 ۲۷۶، ۳۱۷، ۲۷۷، ۳۲۵،
 ۳۶۶، ۵۹۳، ۵۹۵، ۶۳۰،
 بھٹ، حمید اللہ ۳۸ ۳۹۸، ۵۳۹، ۵۵۲، ۶۲۳، ۶۶۳،
 بھٹ، روپ کشن ۳۸ ۱۲۳، ۱۰۷،
 بیان، احسن الدین ۱۰۷، ۱۲۳،
 بیدار، شاہ محمدی ۵۲۱، ۵۲۲،
 بیدل، مرزا عبدالقادر ۸۷، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۲۳،
 ۱۲۵، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۴۲،
 ۴۰۴، ۴۳۶، ۴۳۹، ۴۳۸، ۴۰۰،
 بیگم، سیمول ۱۲۵ ۳۷۰، ۴۳۳، ۵۹۵،

۵۸۰	پاسکل، بلیز، ۵۵۸، ۵۵۷
تازہ بیانی، مزید ملاحظہ ہو، مضمون آفرینی ۱۰۱	پاوڈ، ازرا ۶۲۱
تازہ خیالی، مزید دیکھیں مضمون آفرینی ۱۱۸، ۱۱۷	پرچٹ، فرینس ۴۳
تازہ گو، مزید دیکھیں مضمون آفرینی ۱۰۱	پردیز شہریار ۴۸
تانا شاہ، ابوالحسن، شاہ گوکلنڈہ ۶۱۲	پلیٹس، جان ٹی۔ ۲۵۳، ۲۷۳، ۳۵۰، ۴۱۰
تخفیف حرف اصلی ۶۵۵	۴۱۶، ۴۱۹، ۴۶۳، ۴۹۳، ۵۳۹
تخلیق معاشرہ ۶۷، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷	۵۴۹
تخیل، بے لگام اور زمینی، میر کا ۲۲۳، ۵۸۳	پو، ایڈگر ایلین ۵۹
۵۹۲	پوپ، الکونڈر ۹۰
تذکروں کی اہمیت، کلاسیکی شعریات کو سمجھنے کے	پیٹر، والٹر ۳۷۶
لئے ۹۵، ۹۱	پیج داری ۱۰۲، ۱۲۵، ۱۲۶، ۴۹۱، ۶۵۱، مزید
ترجمہ ۳، ۲۱۳	ملاحظہ ہو، معنی آفرینی
ترصیح ۵۹۱	چیچیدگی ۵۹، ۲۹، ۴۴۰، ۴۴۳، ۵۵۰، ۵۵۱
ترقی، میرزاتی ۷۳	مزید ملاحظہ ہو، معنی آفرینی
تسکین اوسط ۶۵۱، ۶۵۲	پیکر ۲۹، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۶۸، ۲۸۲
تسلی، نیکارام ۱۲۱	۲۸۳، ۲۸۸، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۲۱
تسلیم، فشی امیر اللہ ۶۵۴	۳۳۲، ۳۳۳، ۳۴۰، ۳۴۹
تشبیہ ۲۹، ۸۰، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۱۸	۳۵۵، ۳۶۱، ۳۶۸، ۳۷۷
۲۷۴، ۲۷۸، ۲۷۹، ۳۰۵	۳۸۱، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۳۵
۳۶۲، ۳۸۸، ۴۴۹، ۴۵۱	۴۵۵، ۴۶۵، ۴۹۲، ۵۱۵
۴۵۴، ۴۶۳، ۴۷۹، ۵۲۵	۵۴۲، ۵۴۳، ۶۱۲، ۶۲۶
۶۰۷، ۶۰۶، ۵۷۴	۶۳۳، ۶۳۵، ۶۵۱
تصدق حسین، شیخ (داستان گو) ۲۳۳	تاباں، میر عبدالحی ۱۹۵، ۱۹۷، ۳۰۱، ۳۳۳

۲۷۵	۳۹۱، ۳۹۰، ۳۸۳، ۲۶۵، ۲۶۲
سنّ ابن علی، امام ۶۱۸	۳۸، ۴۵۸، ۴۴۳، ۳۹۸، ۳۹۶
حسن مطلع ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۵، ۵۰۶، ۶۳۲	۶۰۰، ۵۵۸، ۵۲۴، ۵۲۳
حسن نظامی، خواجہ ۶۰۵	چترشن، تاس ۷۷
حسین ابن علی، امام ۶۱۸، ۶۵	حاتم دہلوی، شاہ ظہور الدین ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۲۳
حشو ۱۳۴، ۵۵۹	۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۹۶
حقیر، نبی بخش ۱۲۵	۱۹۷، ۲۲۷، ۲۲۹، ۳۲۶، ۴۳۴
حقیقت نگاری، میر کی غزل میں ۸۲، ۸۳، ۸۴	۵۹۵
۲۵۶، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۸	حازق موبانی، حکیم ۴۹۷
۴۷۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۱۵، ۵۵۰	حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین ۲۳، ۲۹، ۵۸
حنیف نجی ۴۷، ۴۸، ۳۹۹، ۴۶۲	۹۹، ۱۰۸، ۲۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲
حیات گوئدوی ۲۴	۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۸۸، ۴۰۹
حیران، حیدر علی ۱۰۷	۴۸۳، ۵۱۴، ۵۴۱، ۶۲۱، ۶۲۲
خبر یہ اسلوب ۱۰۲، ۱۳۰، ۱۸۳، ۳۹۱	۶۳۴، ۶۳۶، ۶۴۳، ۶۵۴
خسر و دہلوی، امیر بیکیم الدین ۹۹، ۱۰۸، ۱۱۲	حالی، خواجہ الطاف حسین ۱۱، ۳۸، ۳۹، ۶۰، ۶۱
۱۱۳، ۲۱۲، ۲۱۳، ۳۳۳، ۳۸۸	۶۳، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۹۳، ۹۴
۴۰۵، ۴۰۹، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۴۳	۱۱۳، ۱۴۶، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۹۵
خلخال، ملا واقف ۱۸۶، ۱۸۷	۲۹۶، ۳۸۶، ۶۲۹
خلیق، میر مستحسن ۱۰۷، ۵۲۸	حامد حسن قادری ۴۵۹
خلیل الرحمن اعظمی ۲۴	حامد کا شیری، پروفیسر ۲۱
خلیل الرحمن اعظمی، بیگم راشدہ ۲۴	حرف عطف کا حذف ۴۱۸
خلیل الرحمن دہلوی ۲۴	حسرت، جعفر علی ۴۳۴
خوش طبعی اور نظرافت، میر کی غزل میں ۲۹، ۱۸۵	حسرت موبانی، مولانا سید فضل الحسن ۲۱، ۹۴

۲۱۳، ۲۶۷، ۲۹۳، ۳۸۶، ۴۳۹	ڈیوڈسن، ڈیوڈ ۱۱۳
۴۳۰، ۴۶۷، ۴۷۹، ۴۹۳	ذوق دہلوی، شیخ محمد ابراہیم ۱۲۷، ۱۵۶، ۱۶۲
۴۹۳، ۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۲۶	۳۰۳، ۳۱۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۹۹
۵۳۷، ۵۴۹، ۶۳۰، ۶۶۵	۵۲۳، ۵۳۹، ۶۴۵
۸۸، ۹۰، ۹۶، ۱۰۱، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۶۸	خیال بندی
۲۷۰، ۲۷۱، ۳۸۳	راشد، ن۔ م۔ ۹۰، ۴۲۳، ۴۲۴
۵۹۲، ۴۰۸، ۷۲۱، ۴۰۸	رام نرائن لعل ۲۲
۵۲۸، ۲۴۴	راوان ۲۸۱، ۲۸۶
۱۵۰، ۱۲۸، ۱۲۶، ۱۲۱، ۱۰۷	ربط ۳۵، ۳۶، ۶۱، ۷۷، ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰
۱۷۳، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۲۸، ۲۶۲	۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۷، ۱۱۷، ۱۳۸
۳۲۱، ۳۵۰، ۴۳۳، ۵۵۵، ۶۳۹	۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۱۸، ۲۲۲
۸۱، ۸۳، ۲۶۳، ۳۹۶، ۵۰۸	۲۳۰، ۲۷۵، ۲۸۲، ۲۸۵، ۳۱۲
۵۸۶، ۵۳۰	۳۲۵، ۳۲۱، ۳۶۷، ۳۷۲
۶۲۶، علی اکبر (لفت نامہ دہلوی)	۳۹۰، ۴۰۳، ۴۳۰، ۴۳۶
۲۹	دیب، پروفیسر ایس۔ سی۔
۳	ڈاونچی، لٹنر ڈوڈ
۳۰۰، ۱۸۷، ۱۳۰	ڈرامائیت، میر کے لہجے میں
۳۰۹، ۳۶۱، ۳۸۵، ۴۴۷	۶۱۳، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۲۳
۳۵۵، ۳۸۶، ۴۹۶، ۵۱۹، ۵۵۲	۶۳۲، ۶۳۸، ۶۴۳، ۶۴۹، ۶۵۶
۵۶۳، ۵۶۹، ۵۷۳، ۶۳۳	۶۶۰
۶۶۰، ۶۳۶	رژ، ایچ۔ ۳۳
۹۰	رچرڈس، آ۔ ۷۱، ۱۶، ۳۹
۲۵۱	رحیل صدیقی ۴۸

۳۷۴، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۰	ردیف کا استعمال ۱۸۱، ۳۰۱، ۳۲۹، ۳۳۹
۳۸۳، ۳۸۷، ۴۰۳، ۴۱۰، ۴۱۱	۴۷۳، ۴۹۳، ۵۱۹، ۵۲۲، ۵۲۷
۴۳۷، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱	۵۳۵
۴۵۳، ۴۵۷، ۴۶۰، ۴۶۱	رسل، پرنٹ ۳۸، ۳۹، ۸۱، ۵۳۳
۴۶۳، ۴۶۵، ۴۶۸، ۴۶۹	رسومیات، گلائی غزل کی ۶۶، ۹۳، ۹۵، ۹۶
۴۷۱، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۲	۳۰۸، ۹۸، ۹۷
۴۸۳، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۸	رسومیات کی اہمیت ۶۶، ۶۵
۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۸، ۵۳۱، ۵۴۰	رثک، علی اوسط ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۳۰، ۲۲۳
۵۲۶، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۵۰	رشی چودھری ۳۸
۵۵۱، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۷۴	رشید حسن خاں ۳۲
۵۸۰، ۵۸۲، ۵۹۱، ۵۹۶، ۶۰۵	رعایت اور مناسبت کا فرق ۲۷۵
۶۰۷، ۶۱۳، ۶۱۷، ۶۳۸	رعایت کی تعریف ۱۰۲، ۱۰۳، ۲۷۷، ۲۷۸
۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶	رعایت و مناسبت ۲۹، ۳۰، ۹۶، ۹۹، ۱۰۹، ۱۲۶
رعایت خاں، معین الملک ۵۰۳	۱۲۹، ۱۳۰، ۱۵۰، ۱۵۵، ۱۵۶
رند، نواب سید محمد خاں ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۲	۱۶۵، ۱۶۷، ۲۰۳، ۲۱۸، ۲۲۷
۱۲۴، ۱۳۱، ۵۳۰، ۵۸۰، ۶۱۸	۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸
رنکین، سعادت یا رخاں ۳۴۲	۲۴۹، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۳
روانی ۲۹، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۹۱	۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷
۲۹۷، ۳۱۱، ۳۳۴، ۳۶۸، ۵۱۷	۲۷۸، ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۹۳
۵۶۳، ۶۳۰، ۶۳۲، ۶۳۴	۲۹۸، ۲۹۹، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۲۵
روایت اور تہذیبی میراث ۱۵، ۲۸، ۸۳، ۸۴	۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۶، ۳۳۸
۶۲۵	۳۵۰، ۳۵۵، ۳۶۰، ۳۶۲
روزانہ زندگی، میر کی غزل میں ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۸۵	۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۲

۳۷۷، ۳۵۸، ۲۹۹، ۲۶۱، ۲۵۹	۳۷۵، ۳۶۸، ۳۶۳، ۲۲۵، ۲۱۱
۴۹۰، ۴۵۴، ۴۴۴، ۴۳۶	۴۰۹، ۴۰۸، ۴۰۴، ۳۹۸
۶۳۴، ۶۰۴، ۵۸۴، ۵۲۷	۵۲۴، ۵۱۸، ۴۷۴، ۴۳۹
زید شہید، حضرت ۶۱۸	۵۷۵، ۵۶۳، ۵۴۲، ۵۳۵
سبز پوش، سید شاہد علی ۶۹۷، ۶۴	۶۴۴، ۶۳۳، ۶۱۳
سبک بیانی ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۰۸، ۲۴۳، ۲۵۸	روز مرہ زبان، میر کی غزل میں ۲۵۱، ۲۵۶
۴۳۸، ۴۴۴، ۵۲۳، ۵۳۵	۳۰۵، ۳۵۵، ۳۶۴، ۳۶۵
۶۱۷	۳۹۳، ۳۹۸، ۴۵۰، ۴۸۸
سبک ہندی کی خصوصیات ۸۸، ۸۹، ۹۴، ۱۰۰	۴۹۳، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۱۸، ۵۱۹
۱۰۱، ۱۲۷، ۶۲۴	۵۳۳، ۵۹۲، ۶۳۱، ۶۳۱
سجاد حسین، قاضی ۱۷۸	روسی ہیئت پسند تنقید ۲۰، ۶۳، ۶۸
سجائی استر آبادی ۴۱۴	رومی، مولانا جلال الدین ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۷۷
سحر، ابوالفیض ۲۴، ۲۷، ۳۵	۱۷۸، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۰
سراج اورنگ آبادی ۹۱، ۹۳، ۲۱۶، ۲۳۹، ۲۵۰	ریاض احمد ۴۸
۵۹۳، ۵۰۲	ریفیٹر، مشیل ۳۸۴
سردار جعفری، علی ۱۸، ۲۱، ۵۹۳، ۵۹۴	زبان، شاعری کی ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۳۶۵
سرقہ ۳۷	زبان کی نوعیت ۱۶، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۲۳۸
سرد شہید، حضرت ۵۵۷، ۵۵۸	زبان کے ساتھ آزادی اور بے تکلفی کا رویہ، میر
سرور، پروفیسر آل احمد ۵۶۱	۲۹۶
سرور، اعظم الدولہ ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۹	زبیر رضوی ۶۲۶
سرور، رجب علی یک ۳۲	زلزلی بدایونی ۱۳۹، ۱۴۰
سرور، عبدالغفور ۱۳	زور بیان ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۰
سعادت علی خاں، نواب اودھ ۶۵۱	۲۱۵، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۳۷

سیدی شیرازی، شیخ مصلح الدین ۲۹۸، ۳۱۱، ۳۱۶	سیتاجی ۲۸۶
۳۲۲، ۳۱۳، ۳۸۸، ۳۳۱، ۳۱۲	سید ارشاد حیدر ۴۸
سکاکی، علامہ ابو یعقوب ۱۲۳، ۲۰	سید احمد دہلوی، مولوی (صاحب "آصفیہ")
سلخ ۳۸	۱۵۸، ۲۴۲، ۲۵۳، ۲۷۳، ۲۹۰
سلیم، علی حسن خاں (صاحب "موارد المصادر")	۲۹۵، ۳۳۸، ۳۵۰، ۳۵۳
۵۹۵، ۵۵۵، ۵۵۳	۴۱۰، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۶۳، ۴۸۹
سلیم، علی قلی طبرانی ۶۲۴	۵۳۹، ۴۹۳
سلیم احمد ۴۷۵، ۲۲۶	سیدہ جعفر، پروفیسر ۴۱
سلیم الزماں صدیقی، ڈاکٹر ۲۱	سیفو ۹۴
سلیمان، پیغمبر ۶۵۲	سین، بو، شارل آکٹین ۴۷۵
طہمان ندوی، علامہ سید ۲۰۴	شاداب صبح الزماں ۴۸
شنا غزنوی، حکیم ۶۳۰، ۶۲۹	شاعری پن ۷۰، ۷۱
خنجرکاشی ۲۰۷	شان الحق حق ۱۳۵
سودا، میرزا محمد رفیع ۷۳، ۹۵، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۲۲	شاہ جہاں، بادشاہ دہلی ۱۰۰، ۲۴۰
۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹	شاہ حسین نہری ۱۹۹، ۳۰۴، ۳۷۸، ۴۳۹
۱۳۹، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۳	۶۰۳
۱۸۵، ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۲۸	شاہ وصی اللہ ۱۹۹
۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۰، ۲۵۲	شبلی نعمانی، علامہ ۷۱، ۹۳، ۱۱۵، ۱۲۹، ۱۳۰
۳۵۰، ۳۸۶، ۴۳۴، ۵۱۵	۲۰۴، ۳۸۸، ۴۱۵، ۴۵۱، ۴۹۲
۵۶۰، ۵۷۰، ۵۷۱، ۶۱۰، ۶۵۱	۶۵۶
سوز، سید محمد میر ۷۳، ۱۶۸، ۲۵۳، ۵۱۱، ۵۱۲	شعریات کی تعریف ۳۰۹، ۴۰۰، ۹۵، ۹۷
۶۴۱	شعریات، شکریت ۳۷، ۹۴، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱
سوسیور، فرڈیننڈ ۸۱، ۱۰۷	۱۲۷

۶۶۰، ۶۰۱، ۶۰۰، ۵۶۷	شعریات، کلاسیکی اردو غزل کی ۱۸، ۱۹، ۲۸،
شورش، دیکھئے شورا نگیزی	۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۲،
شوق، نواب مرزا (حکیم تصدق حسین) ۶۱۰	۷۱، ۷۲، ۷۳، ۸۵، ۱۳۱، ۲۳۰،
شوق قدوا، ہنسی احمد علی ۵۲۱	۲۴۱، ۳۰۸، ۳۲۲، ۳۲۳،
شہر آشوب ۵۷۲، ۳۸۷، ۳۸۷، ۵۷۲	۳۲۵، ۳۲۶، ۳۸۸، ۳۸۹،
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں ۱۰۶، ۱۱۹، ۱۲۰،	۴۶۱، ۴۶۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۳۹،
۵۰۸، ۲۹۵، ۱۲۳، ۱۲۱	۵۵۰، ۵۵۱، ۵۶۹، ۵۷۱، ۵۷۲،
شیکسپیر، ولیم ۲۹، ۵۲، ۵۸، ۱۰۲، ۳۶۸،	۵۹۲، ۵۷۳
۳۷۶، ۴۹۶، ۴۸۵، ۳۷۶، ۵۳۶،	شعریات، مغربی ۱۳، ۱۹، ۲۰، ۳۶، ۳۷، ۹۱،
۵۳۱، ۵۳۷	۶۳۳، ۳۸۸، ۳۲۳، ۹۲
شملی، پری بش ۷۷، ۸۳	شفا، حکیم شرف الدین ۱۸۵، ۶۱۵، ۶۱۶،
صائب تبریزی، میرزا محمد علی ۷۳، ۱۱۶، ۱۱۹،	شفیق لکھنوی، لالہ پرباشاد ۳۸۹
۳۸۲، ۱۵۹، ۱۳۱، ۱۲۳	شکت ناروا ۲۵۰
صبا، وزیر علی ۱۱۸، ۱۲۹،	شکلی صفا بانی ۳۸۸
صد لانی ۱۱۳	شلاز ماخر، فرید رخ ارنت ۱۳
صرف و نحو کی نزاکتیں ۱۴۳، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۵،	شلیگل، اے۔ ڈبلیو۔ ۱۳
۳۹۲، ۳۲۳، ۳۱۸، ۲۳۷، ۲۱۲،	شلیگل، فرید رخ ۱۳، ۶۲۵،
۴۱۲، ۴۴۷، ۴۴۷، ۵۹۳، ۶۱۶، ۶۲۹،	شمس اللغات ۶۲۳، ۶۲۳،
۶۴۴، ۶۴۱	شمس قیس رازی ۳۷، ۱۰۰، ۱۱۰،
صفا، منو اللال ۳۸۳	شور انگیزی ۲۹، ۹۶، ۱۰۱، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳،
صہباجید ۳۵۹	۱۶۳، ۱۳۳، ۳۶۰، ۴۱۱، ۴۱۲،
ضلع (ضلع بکٹ) ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۵،	۴۴۷، ۴۵۷، ۴۹۰، ۵۱۳،
۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۷،	۵۱۵، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۸، ۵۳۵،

۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۰۵	۳۹۳، ۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۱۷
۲۰۷، ۲۱۱، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۶۶	۵۱۸، ۵۳۲، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۳
۳۳۱، ۳۳۵، ۳۵۶، ۳۶۷	۶۲۱، ۶۲۲، ۶۵۰، ۶۵۸، ۶۵۹
۳۷۷، ۳۹۰، ۴۰۳، ۴۲۵	ظفر، غرور، اور وقار، میر کے لہجے میں ۱۵۰، ۱۶۰،
۴۳۰، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۵۴	۱۶۱، ۲۳۳، ۲۶۶، ۳۰۱، ۳۰۴
۴۶۷، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۲	۳۳۹، ۳۶۶، ۳۹۸، ۳۹۹
۴۸۳، ۵۰۱، ۵۰۴، ۵۱۳	۴۰۷، ۴۴۴، ۴۷۳، ۴۸۶
۵۳۰، ۵۵۰، ۵۶۵، ۵۶۷	۵۵۹، ۵۶۳، ۶۱۷، ۶۱۹، ۶۲۱
۵۸۰، ۵۹۱، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۳	ظرافت، میر کی غزل میں، دیکھئے خوش طبعی اور
۶۱۷، ۶۳۳، ۶۳۵	ظرافت، میر کی غزل میں
۱۱۷، ۱۱۳، ۱۱۰، ۳۸۱، ۱۱۵	ظفر، بہادر شاہ ثانی، شاہ دہلی ۲۹۸، ۲۹۷
۱۱۷، ۱۳۴، ۲۸۸، ۴۵۵	ظفر احمد صدیقی، ڈاکٹر ۴۳
۱۳۰، ۱۰۷، ۹۳، ۱۳۰	ظفر اقبال ۲۳۳، ۲۸۸، ۳۵۶، ۳۳۹، ۶۶۵
۲۶۳	۶۶۶
طبع زاد ۳۶، ۳۸	عابد علی عابد، سید پرویس ۹۱، ۹۲
طش، مرزا جان ۲۱، ۳۵۵، ۳۷۱	عاشقی کے آداب ۳۲۶، ۳۲۷
ظفر، ملا ۶۸	عالی، نعمت خان ۴۸۸
ظفر، ظفریہ تنویر، میر کی غزل میں ۲۹، ۱۷۷، ۲۱۳	عباسی، ظل عباس ۲۲، ۳۵۶
۲۳۳، ۲۶۲، ۲۶۷، ۲۷۲	عبدالحسین زریں کوب ۳۷، ۴۳
۲۷۳، ۳۰۱، ۳۲۱	عبدالحق، ڈاکٹر (بابا اے اردو) ۲۱
۳۳۰، ۳۷۲، ۳۷۹، ۳۸۲	عبدالحق محدث دہلوی، شیخ ۱۷۲
۴۰۵، ۴۱۸، ۴۲۴، ۴۳۶	عبدالرزاق جھنجھانوی، حضرت شاہ ۳۵۹
۴۵۹، ۴۶۶، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۸۹	عبدالرشید، ڈاکٹر ۲۳۳، ۳۰۰، ۴۸۱، ۶۳۹

عبدالرشید الحسنی (صاحب ”منتخب اللغات“) غالب، مرزا اسد اللہ خاں ۲۳، ۲۸، ۵۲، ۵۹،

۷۶، ۷۷، ۹۳، ۹۴، ۱۱۷، ۱۲۰،

۴۴۷، ۵۴۴، ۵۵۴، ۵۸۰

۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۵۵، ۱۵۷،

عبدالرشید نعمانی، مولانا ۱۹۹

۱۵۹، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸،

عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر ۶۵۳

۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۱،

عبدالسلام، شاہ ۱۱۳

۲۱۶، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۳۷،

عبداللہ قطب شاہ ۱۹۴

۲۴۸، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۸،

عبدالواسع ہانوسی ۲۹۱

۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۵، ۲۸۱، ۲۹۲،

عبدالودود، قاضی ۲۲۵

۲۹۵، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۱۹، ۳۳۱،

عرفان صدیقی ۵۲۰

۳۳۶، ۳۴۲، ۳۵۵، ۳۶۴،

عرفی شیرازی، جمال الدین ۲۵۹

۳۸۷، ۴۰۵، ۴۱۴، ۴۲۳،

عزیز قیسی ۳۷۶

۴۲۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۳،

عزیز لکھنوی، مرزا محمد ہادی ۵۸۱

۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵،

عصیم، محمد ۲۴، ۲۵، ۳۵، ۴۸،

۴۶۴، ۴۷۵، ۴۸۹، ۴۹۰،

عطار، شیخ فرید الدین ۲۸۶

۴۹۳، ۴۹۴، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۳۰،

علا، نواب علاء الدین احمد خاں ۱۲۳، ۵۳۱،

۵۳۱، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۷۴، ۵۹۱،

علی ابن ابی طالب، امیر المومنین ۲۳۹، ۳۶۴،

۶۰۲، ۶۱۴، ۶۱۸، ۶۲۳، ۶۲۴،

علی جاوید ۴۸

۶۲۶، ۶۳۲، ۶۳۷، ۶۳۹،

علی حزیں، شیخ ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹،

۶۴۳، ۶۵۰، ۶۵۶، ۶۵۹،

عمر ابن الخطاب، امیر المومنین ۶۶۷

غزل پر اردو نقادوں کے اعتراضات ۶۱، ۶۲،

عمر الخلوٹی، حضرت ۱۹۹

۷۲، ۷۳، ۷۴، ۹۳، ۹۴

عنایت خاں، سردار ۳۶۹، ۳۷۰

غلط صحیح کے معیار، زبان اور شاعری میں ۶۵۳،

عندلیب شادانی ۹۴

- غلط مفروضات، میر کے بارے میں ۲۸، ۳۰۶، ۳۰۶، ۲۰۶، ۲۱۶، ۲۳۲، ۲۷۳، ۲۹۰، ۳۰۳، ۳۸۰، ۴۱۶، ۴۲۸، ۴۹۰، ۶۶۶، ۶۶۵، ۳۵۶
- غوری، ندیم خاں ۳۸
- فارسی سے بنائے ہوئے فقرے اور محاورے، میر کے یہاں ۱۳۷، ۱۳۸، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۹، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۳۲۵، ۳۸۷، ۶۰۵، ۶۳۲، ۶۶۳، ۶۳۵
- فرید الدین گنج شکر، حضرت خواجہ ۳۰۲
- فصاحت ۱۰۶
- فضیل جعفری ۵۶۳
- فغاں، اشرف علی خاں ۱۰۹
- فغانی، بابا، مصور قدرت ۳۶۱، ۳۶۰، ۳۵۹
- فولسا، ارنت ۶۲
- فوربس، ڈکن ۲۰۲، ۲۷۳، ۲۹۰، ۳۵۰
- فوکو، مشیل ۳۷۶
- فہمیدہ بیگم، ڈاکٹر ۲۳، ۲۷، ۳۵
- فیاض لائبریری ۳۱۳
- فیروز شاہ تغلق ۱۷۲
- فیض، فیض احمد ۱۸۸، ۳۱۱، ۳۱۲
- فیضی فیاضی ۴۴۳
- فیلین، ایس۔ ڈبلیو۔ ۲۷۳، ۲۹۰، ۳۵۰
- فرحت اللہ بیگ، مرزا ۲۱۳، ۲۱۲، ۹۶
- فردوسی طوسی، حکیم ابوالقاسم ۱۳۳
- فرقی انجرائی ۲۳۲، ۲۳۱
- فروید، سگنڈ ۳۴۲
- فرید احمد برکاتی، ڈاکٹر ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۸، ۱۹۴، ۱۵۳، ۱۲۱، ۸۷

۱۶۳، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۷،	کمال دہلوی، ۱۶۱۱
۱۸۸، ۱۹۳، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۳،	کمال لکھنوی، شاہ ۷۷
۲۵۱، ۲۸۷، ۳۰۹، ۳۳۳،	کنایہ ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۹۳،
۳۸۰، ۴۳۴، ۴۳۵، ۵۶۷،	۲۱۱، ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۵۶، ۲۵۹،
۵۹۱، ۵۹۴، ۶۳۴، ۶۳۷،	۲۹۵، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۳۵،
قدرت اللہ قدرت ۳۲۱	۳۵۶، ۳۷۷، ۳۹۵، ۳۹۷،
قدسی، حاجی محمد جان ۱۲۳	۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۵، ۴۱۰، ۴۲۱،
قصیدہ ۶۱، ۷۷	۴۲۲، ۴۳۰، ۴۵۳، ۴۵۵،
قمر، احمد حسین (داستان گو) ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۱۵۰،	۴۷۴، ۴۸۲، ۵۰۳، ۵۰۹،
۲۵۵	۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۳۳، ۵۹۱،
کافکا، فرانز ۲۳۴، ۲۳۴، ۵۶۶،	۶۱۳، ۶۱۳
کانن، ڈائل آر تھر ۵۹	تنبی راجا، کے۔ ۱۲، ۱۶
کرسٹیوا، جولیا ۱۱	کولرج، سیوکل ٹیلر ۱۶، ۷۷، ۶۶۲، ۶۶۳
کرموڈ، فرینک ۱۵، ۹۰، ۶۲۵،	کیٹس، جان ۹۰
کعب ابن زہیر خضریٰ ۱۱	کیڈولس ۹۳
کلاسیکی (اردو) استاد کی تعریف ۹۳	کیفیت ۲۹، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳،
کلب علی خاں ناظم، نواب ۵۳۰	۱۵۴، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۸۱، ۱۸۹،
کلر، جانتھن ۱۳	۱۹۳، ۲۰۱، ۲۰۸، ۲۱۹، ۲۲۶،
کلیم الدین احمد ۳۹، ۶۱، ۷۰، ۹۱،	۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۵۳، ۲۹۶،
کلیم ہمدانی، ابوطالب ۱۰۱، ۱۲۳، ۲۵۰، ۲۷۲،	۳۱۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۵۷،
۲۷۳، ۳۸۶، ۳۸۷، ۵۳۹،	۳۶۹، ۳۸۲، ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۱۲،
۵۹۲، ۵۹۴، ۶۳۸،	۴۲۲، ۴۲۹، ۴۴۴، ۴۵۹،
کمال ابو ذب ۱۳، ۴۳، ۱۰۷،	۴۷۱، ۵۰۹، ۵۱۹، ۵۲۲، ۵۳۶،

لینڈر، والٹریسیوج ۳۰۰	۵۶۳، ۵۶۵، ۵۷۳، ۵۸۱، ۵۸۳
لیون، ہیری ۳۹	۵۹۳، ۵۹۶، ۶۰۹، ۱۱۶، ۶۱۸
لیوی اسٹراؤس، کلود ۷	۶۳۷
مارگالت، اولیسیا ۲۵	گلشن، شاہ سعد اللہ ۸۷، ۸۶
مانے، ایڈوار ۲۸۳	گلید پگلیلی ۵۷
مشکلم کی نوعیت، میر کی غزل میں ۱۸۲، ۱۸۳	گھریونفا اور ماحول، میر کی غزل میں
۲۵۶، ۲۵۸، ۲۹۲، ۳۰۸، ۳۱۰	دیکھئے روزانہ زندگی میر کی غزل میں
۳۱۸، ۳۳۵، ۳۳۹، ۳۹۱، ۳۹۷	گیان چند، پروفیسر ۳۹
۳۹۹، ۴۰۹، ۴۱۹، ۴۲۳، ۴۹۳	لاتھ، پروفیسر مکند ۳۸
۵۰۰، ۵۰۳، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۲۳	لاک، جان ۱۱۶
۵۳۵، ۵۴۰، ۵۴۲، ۵۴۳	”لطف سخن“ کی تعریف ۱۰۵، ۲۲۷
۵۹۳، ۶۵۹	لفظ تازہ، لفظ کی تازگی ۱۰۱، ۱۱۷، ۱۳۶، ۱۵۸
متن کو پڑھنے کے اصول ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۷	۱۶۳، ۱۶۴، ۲۰۳، ۲۱۵، ۲۳۹
۷۵	۲۶۸، ۲۸۲، ۲۸۳، ۳۱۹، ۳۲۱
متنبی ۳۳	۳۳۰، ۳۳۸، ۳۵۰، ۳۶۷
مجاز، اسرار الحق ۶۰۷، ۶۰۷	۳۷۷، ۳۸۰، ۳۰۷، ۴۰۷
مجاز مرسل ۲۱۳، ۳۱۰، ۳۸۸، ۳۸۹	۴۱۰، ۴۲۸، ۴۶۰، ۴۶۳
مجتبیٰ حیدر ۴۸	۵۳۸، ۵۴۸، ۵۵۲، ۵۶۰
مجتبیٰ حسین، پروفیسر ۹۰	۵۷۴، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۹۲، ۶۱۶
محاورے اور ضرب المثال، میر کے یہاں ۱۴۰	نکس، مارٹن ۶۰۴
۱۵۲، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۸۶، ۲۱۳	لہجہ میر کا، دیکھئے ظفہ، غرور اور وقار، میر کے لہجہ
۲۱۵، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۹، ۲۷۳	میں دیکھئے محزونی، میر کے لہجہ میں
۳۰۳، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۸	لی، ڈوروتھی ۷۸

محمد قلی قطب شاہ ۷۷	۴۲۵، ۴۲۸، ۴۶۳، ۷۷۷
محمد علوی ۱۳۰	۴۷۹، ۵۴۸، ۵۸۲، ۶۳۳
محمود الہی، پروفیسر ۸۷	۶۳۵
مخلص، آئند رام ۸۷	مخزومی، میر کے لہجہ میں ۱۵۵، ۱۸۵، ۱۹۳، ۱۹۸،
مراعات الطہیر دیکھئے رعایت اور مناسبت	۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۵، ۲۳۳
مرثیہ ۳۹، ۶۱	۲۶۱، ۲۶۲، ۲۹۲، ۲۹۴، ۳۶۶
مزاج، میر کی غزل میں، دیکھئے خوش طبعی اور	۳۸۶، ۴۰۷، ۴۳۰، ۴۸۶
ظرافت میر کی غزل میں	۵۸۶، ۵۶۳، ۵۵۶، ۵۱۳، ۵۰۸
مسرت جہاں، ۴۸	۶۳۲، ۶۳۱، ۶۰۰
مسعود بک ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۰۲	محسن تاثیر ۳۸۹
مسعود حسن رضوی، ادیب ۹۳، ۱۵۶	محمد رسول اللہ ۱۱، ۵۳، ۶۳، ۶۵، ۱۱۲، ۲۰۳
مسعود حسین، پروفیسر ۲۳	۲۳۹، ۲۹۸، ۴۹۶، ۴۹۷، ۵۶۹
مسعود سعد سلمان لاہوری ۳۸۶	محمد پادشاہ، میر منشی (صاحب) ”فرہنگ آئند
مسلم بن عقیل، حضرت ۶۱۸	راج“ ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۹۸
مسیح الزماں، ڈاکٹر ۲۲	۴۳۳، ۴۶۹، ۵۸۱، ۶۳۸
مصطفیٰ، شیخ غلام ہمدانی ۸۷، ۱۳۱، ۲۰۱، ۲۵۵	محمد حسن، پروفیسر ۲۱، ۳۲۲، ۳۲۸
۲۵۷، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۹	محمد حسن عسکری ۷، ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۹۰، ۲۱۰
۳۳۶، ۳۵۲، ۳۶۰، ۴۰۳	۲۲۵، ۲۷۱، ۳۳۷، ۴۷۵
۴۲۲، ۴۷۱، ۴۷۲، ۵۷۰	۶۳۳
۵۷۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۶۱۰، ۶۳۵	محمد حسین تبریزی (صاحب ”برہان قاطع“)
مصرعے پر مصرع لگا ۱۴۳، ۱۴۶، ۲۰۳	۶۳۳
۲۰۴، ۲۸۲، ۳۹۰، ۳۸۲	محمد ظلیل الرحمن فاروقی ۱۹۹
مصور بنزرداری ۳۵۸	محمد شاہ، بادشاہ دہلی ۸۷

مضمون کی ماہیت	مضمون شرف، الدین ۱۱
۱۰۱، ۱۰۰، ۹۶، ۳۸، ۲۰	مضمون آفرینی ۲۹، ۳۷، ۳۸، ۷۵، ۹۰، ۹۶
۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴	۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۷
۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۳۸۸، ۳۹۰	۱۱۸، ۱۲۱، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷
۳۶۲، ۳۶۱، ۵۵۱، ۵۵۰	۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۸۶
محاملہ بندی ۹۶، ۱۰۱، ۱۲۱، ۳۱۳، ۳۹۵، ۴۰۵	۱۸۷، ۱۹۲، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱۸
۳۸۸، ۴۴۱	۲۱۹، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۳۹
معشوقی کے آداب ۳۲۶، ۳۲۸	۲۵۰، ۲۵۹، ۲۶۸، ۲۷۱، ۲۷۲
معنی ۲۸، ۳۱، ۳۲، ۸۲، ۸۳، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۱	۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۶، ۲۹۸
۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۳	۳۰۷، ۳۲۵، ۳۳۳، ۳۳۵
۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۲۹۳، ۳۹۶	۳۳۶، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲
۵۵۰، ۵۵۳، ۵۶۰، ۵۹۲، ۶۳۴	۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۶
معنی آفرینی ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۱	۳۵۷، ۳۶۹، ۳۸۲، ۳۸۳
۱۱۲، ۱۲۰، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۶	۳۸۵، ۳۸۸، ۳۹۰، ۴۰۵
۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۱	۴۱۴، ۴۱۵، ۴۲۹، ۴۳۹، ۴۴۰
۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۳	۴۴۹، ۴۶۵، ۴۶۸، ۴۷۵
۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۱، ۱۸۵	۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۵۰۳
۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴	۵۰۶، ۵۱۲، ۵۱۷، ۵۲۵
۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۰۸	۵۲۹، ۵۳۲، ۵۳۵، ۵۴۲
۲۲۰، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱	۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۹
۲۳۲، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۵	۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۸۰
۲۵۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۸۵، ۲۹۶	۵۸۵، ۵۹۲، ۶۰۳، ۶۱۵، ۶۲۵
۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۹	۶۲۶، ۶۳۰، ۶۴۲، ۶۴۴
۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۷، ۳۲۳	

۶۳۳، ۶۳۱، ۶۳۰، ۶۳۹، ۶۳۸	۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۹
۶۶۰، ۶۵۷، ۶۵۶، ۶۴۶	۳۴۰، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷
معنی المعنی ۱۰۱	۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۶۳
معنی بندی، مزید دیکھئے معنی آفرینی ۱۰۲	۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۸، ۳۶۹
معنی پروری، مزید دیکھئے معنی آفرینی ۱۰۲	۳۷۵، ۳۸۳، ۳۹۴، ۳۹۵
معنی یابی، مزید دیکھئے معنی آفرینی ۱۰۲	۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۲
مفروضات، شاعرانہ ۱۲۰	۴۰۷، ۴۰۸، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳
مکیر و دہلوی ۳۰۰	۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۱
مارے، استیخان ۵۳	۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۱، ۴۴۲
ملٹن، جان ۳۱	۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۳، ۴۵۶
ملوس، جیلا و ۳۲۳	۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۲، ۴۶۳
ممنون، میر نظام الدین ۷۲، ۱۲۰، ۲۴۹	۴۶۴، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۹
مناسبت، ملاحظہ ہو رعایت و مناسبت، مزید ملاحظہ	۴۷۰، ۴۷۵، ۴۷۷، ۴۷۸
بورعایت کی تعریف ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۹	۴۸۶، ۴۹۳، ۴۹۴، ۵۰۰، ۵۰۱
۲۷۷، ۲۷۶، ۲۷۵، ۲۷۴، ۱۱۰	۵۰۹، ۵۱۴، ۵۱۷، ۵۲۱، ۵۲۲
۶۳۵	۵۳۱، ۵۳۶، ۵۴۰، ۵۴۳
منت، میر قمر الدین ۵۹۳	۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۷، ۵۵۰
منتظر، نور الاسلام ۳۵۲، ۳۵۳	۵۵۲، ۵۵۴، ۵۵۷، ۵۵۸
منشائے مصنف ۷۳، ۷۷	۵۶۱، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵
منصور حلاج شہید، حضرت ۱۷۳، ۳۴۶، ۶۰۴	۵۷۳، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸
منظور حسین، پروفیسر خواجہ ۵۷۰	۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶
منیر نیازی ۳۵۹	۵۹۴، ۵۹۵، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲
موزوں، راجہ رام نرائن ۳۳۶	۶۰۳، ۶۱۳، ۶۱۷، ۶۳۶

موزونیت ۶۸	تارنگ، پروفیسر گوپی چند ۲۴
موسیٰ کلیم اللہ، پیغمبر ۵۹۸، ۵۵۱	نازک خیالی ۹۶، ۱۰۱، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۶۷، ۳۶۹
مومن، حکیم مومن خاں ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۲۷	۳۶۳
۱۳۸، ۱۵۳، ۱۸۶، ۱۹۳، ۲۳۵	ناخ، شیخ امام بخش ۶۳، ۶۵، ۷۳، ۹۰، ۹۳
۲۹۵، ۳۶۹، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۹۹	۱۰۷، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۷، ۱۳۰
۶۰۹، ۵۱۹، ۵۰۰	۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸، ۲۰۳، ۲۰۴
مہذب لکھنوی (صاحب ”مہذب اللغات“)	۲۱۶، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۷۱، ۳۱۰
۶۵۵، ۶۵۳، ۲۱۶	۳۳۶، ۳۴۷، ۳۶۳، ۳۹۰
مہر، حاتم علی ۱۱۷	۳۵۳، ۳۶۵، ۴۹۷، ۵۰۷
میر امن ۳۲، ۲۰۳، ۲۰۵	۵۳۹، ۵۵۱، ۶۲۶، ۶۳۵
میراں جی خدا نما، حضرت ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳	ناصر، سعادت خاں ۷۳، ۸۰
میر تقی میر کی تنقیدی آرا ۸۷، ۸۸، ۹۹، ۱۰۵	ناصر کاظمی ۶۲۶
۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۱۷	نثار، محمد امان ۵۲۰، ۵۲۱
۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸	نثار احمد فاروقی، پروفیسر ۲، ۳۶، ۳۸، ۳۸۸
۲۳۱، ۲۳۲	۳۶۳، ۳۷۴، ۳۷۸، ۴۷۱
میر حسن ۱۲۵، ۲۵۳، ۲۹۸، ۳۳۸، ۵۳۷	نسیم دہلوی، نواب اصغر علی خاں ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۲۱
۶۳۹	نشانیاں، ملاحظہ ہوا اشاریات
میر عشق، سید حسین لکھنوی ۱۳۰	نصرت الدین ۳۹۲
میر محبوب علی خاں، آصف جاہ نظام حیدر آباد	نصرتی بیجا پوری، محمد نصرت ۸۶، ۴۰
۲۳۴	نصیر، شاہ نصیر دہلوی ۸۰، ۹۱، ۱۱۹، ۱۳۸، ۱۶۶
مینڈل، گرگور جون ۷۷	۳۷۷، ۳۷۸، ۳۳۵، ۵۹۳
ناجی، محمد شاہ کر ۱۰۸، ۲۱۷، ۲۲۸، ۲۳۸، ۳۸۹	نظام الدین اولیا حضرت خواجہ ۳۰۲، ۳۱۸
نادر، کلب حسین خان ۱۱۳	نظامی دکنی ۵۹، ۶۰

- نظامی گنجوی، حکیم جمال الدین ۱۳۰
نئون، سر آئزک ۵۸
- نظریہ کائنات، کلاسیکی اردو تہذیب میں ۹۶، ۹۵
واحد علی شاہ، شاہ اودھ ۲۳۳
- ۹۷
نظیر اکبر آبادی، شیخ ولی محمد ۱۸۸، ۴۰۴، ۴۰۵
نظیری نیشاپوری، محمد حسین ۳۶۹، ۴۰۹، ۴۲۲
- ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۵۳، ۴۵۵
میر کی غزل میں
واقعت، میر کی غزل میں، دیکھئے حقیقت نگاری،
- ۴۷۴، ۴۷۵، ۵۷۴، ۵۷۵
واقعی مشہدی ۴۵۷
- نفس رضیہ شہید، حضرت محمد ۶۱۸
نفس زکیہ شہید، حضرت محمد ۶۱۸
- نقل ۳
نملین کلام ۱۲۳
- نور الرحمن، مولوی ۲۱
نول کشور، منشی ۶۵۱، ۲۲
- نئی تاریخیت ۶۶۴
نیاز فتحپوری ۶۵۵، ۲۶۳
- نیر عاقل ۴۸، ۳۷
نیر کاکوروی، مولوی نور الحسن (صاحب "نور
- وزیر علی خاں (نواب اودھ) ۵۷۲، ۵۵۱
وزیر، خواجہ محمد وزیر ۱۱۹
- ۲۴۲، ۲۱۵، ۱۵۸
اللغات (" ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۴، ۲۹۰
- ۳۰۳، ۳۵۰، ۴۱۰، ۴۱۶، ۴۱۹
وقار عظیم، پروفیسر ۳۹
- ۴۶۳، ۴۸۰، ۴۸۹، ۴۹۳
ولی دکنی، محمد ولی ۴۰، ۶۷، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۱۱۱
- ۶۳۹، ۵۳۹، ۶۳۹
۲۰۲، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۹۱
- ۵۳۸، ۳۴۲، ۲۶۴، ۴۳، ۲۲
نیر مسعود
- ۵۷۳، ۳۹۰، ۳۸۹

ہولڈرن، فریدرک ۱۹۲، ۲۹	وہائٹ، ہیڈن ۱۵
ہومر ۲۳۰	ویلی، آر تھر ۶۲
ہینی، ٹیمس ۳۲۲	ہائس، ٹامس ۱۱۳
ہیوگو، وکٹور ۷۵	ہائیکن، ہارڈ ۸۴
ہاکسن، رومن ۱۳، ۵۳، ۶۹، ۳۸۸، ۵۵۰	ہارڈی، ٹامس ۳۹۰
ہاؤس، ہانس رابرٹ ۷۵، ۷۴	ہاروی، ولیم ۵۳۹
ہیقین، نواب انعام اللہ خاں ۱۱۷، ۱۲۸، ۱۲۹،	ہاشمی بیچا پوری، سید میراں میاں خان ۸۵، ۶۷
۱۹۶، ۱۹۷، ۲۱۲، ۲۲۹	ہالینڈر، جان ۱۰۲
ہیک رنگ، مصطفیٰ خاں ۱۰۹، ۲۲۸	ہائینڈ، ہارنر ۲۹
ہیگنہ چنگیزی، میرزا اوجہ حسین ۱۶۱، ۶۶۵	ہچکاک، الفریڈ ۵۲۳
ہیوسف علیہ السلام پیغمبر ۴۹۸، ۵۰۰	ہراقلیطس ۳۳
ہیونگ، کارل گستاؤ ۵۹۸، ۵۹۹	ہرنز برگ، آر تھر ۵۶۹
ہیے ٹس۔ ڈبلیو۔ بی۔ ۱۸، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸	ہرش، ای۔ ایڈی۔ ۳۱، ۲۸
	ہنومان، دیوتا ۲۸۶ تا ۲۸۷

